



المحور الأول : طقوس الكتابة السردية :
المحتويات :

1	د. عبد الملك مرتاض : سؤال الكتابة و مستحيل العدم
11	سليمان نبيل : طقوس الكتابة السردية
28	د. الشيخ بوقربة : الكتابة و النص
36	:الحبيب السائح الكتابة و تجربة الكتاف
46	د. محمد تحريشي : رحلة الكتابة / كتابة الرحلة عند السايح حبيب
62	أحمد جكاني : تخوم الكتابة السردية
69	بوشقرة نادية : الكتابة السردية بين المؤلف و المؤلف
79	شعيب منونيف بناء الكتابة القصصية وأشكالها عند يوسف إدريس
88	عبد الرحمان مزيان : الكتابة عند تودوروف

[عودة إلى صفحة محاور الملتقى](#)

د . عبد الملك مرتاض : سؤال الكتابة أو مستحيل العدم

جامعة وهران

أهو سؤال الكتابة حقاً، أم هو سؤال العدم؟ أهو سؤال المعرفة أم هو سؤال المجهول؟
أهو سؤال الذات، أم هو سؤال الموضوع؟ أهو سؤال الصمت، أم هو سؤال المنطوق؟ أهو
سؤال اللغة، أم هو سؤال كل ما هو غير لغة؟ اللغة هي التي تكتب، أو تُكتب، وحدها،
أم المستعمل للغة حين يجبر هذه اللغة؟ وما علاقة هذه اللغة بمستعملها في الكتابة الصامتة
؟ أي شيء إذن، هذه الكتابة، إن لم تكن... التي تمثل عالماً غامضاً يعادل معنى المجهول



مجرد الكتابة التي تُنشئ لنا عوالم تأتي بها من وراء العدم. بمجرد النسيج اللغوي المنهال على المخيِّلة من موقع، في الحقيقة، مجهول؟

ثم كيف يُرسل الكاتب رسالته الأدبية؟ ولن يرسلها؟ وماذا يُرسل فيها؟ وعمّ يتحدث خلالها؟ وقبل كل ذلك، أو أثناء ذلك، لماذا يرسل رسالته؟ وهلاّ استراح فأراح، ولم يستبح ما استباح؟ وهلاّ كان الإرسال معضلةً تماثل معضلة الاستقبال؟ ثم لم يكتب أشخاص دون آخرين؟ ولم يكن نجد أولئك كتاباً عماليق، ونُلفي هؤلاء مجرد كتابيب لا... يجاوز ذكركم مرمى السهم؟

ولعلّ محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة: كلّها أو جُلّها، ممّا قد يستوجب كتابة مجلّدات في التنظير والتدبير، ولكن ما لا يدرك كلّها، لا يترك جلّها، كما قيل في آداب الأجداد. ذلك بأنّ المستقبلين تختلف درجات ثقافتهم، وأذواقهم، وإديولوجياتهم بحيث يكون من العسير على الكاتب أن يُرسل رسالته الأدبية على النحو الذي يتقبّله كلّ قرائه، على سبيل الإطلاق. فقد يعلو مستوى الإرسال من حيث يُسفّ مستوى الاستقبال؛ وقد يمثل الأمر على عكس ذلك فيُسفّ مستوى الإرسال، من حيث يسمو مستوى الاستقبال. وهذه معضلة قائمة بذاتها، ولا يبرح الأدب يكابد مشاقّها؛ وهي التي كثيراً ما تحول دون تكاثر سواد قراء الأديب الذي لا يحسن «تصيّد» القارئ أو «إغواءه»؛ كما يعبر عن بعض ذلك رولان بارط في كتابه «لذة النصّ». فأنتي للأديب إغواء هذا القارئ وإغراؤه بكتابه، وفرضُ ذوقه الأدبيّ عليه، وإقناعه، دون منطق ولا برهنة، بالإقبال على ما يكتب؛ وأنّ ما يكتب هو الذي يجب أن ينضوي تحت الجمالية الفنّية التي يتذوّقها، هو، إنّ هذه إحدى... ويعدّها مثلاً أعلى في الفنّ فينشُدّها في الكتابة التي يودّ قراءتها... العضلات التي تعقد العلاقة بين المرسل والمستقبل

وممّا يتمحّض لسؤال الكتابة الأدبية في علاقة المرسل والمستقبل طبيعة الموضوع الذي يجب أن يتناولهُ المرسل: فأيّ الموضوعات يجب أن يعالج بالقياس إلى مستقبل كتابته؟ وهل



يمكن أن يتنبأ فيُرضيَ جميع أذواق المستقبلين؟ وكيف يستطيع ذلك؟ ثم هل الموضوعات التي يعالجها المرسل، يعالجها لأنها استهوته، هو شخصياً فقط؛ فهو كأنه إنما يكتب، قبل كل شيء، لنفسه؛ لا للذي يُرسل إليه رسالته الأدبية، أو لأنه يعتقد أنها تحصد جمهوراً عريضاً من مستقبلي رسالته الأدبية المبتوثة عبر اللغة؟ إن أذواق القراء، أو مستقبلي وإرضاء كل... الرسائل الأدبية، متنوعة إلى ما لا يحصى من الأحوال والأطوار المستقبلين قد يكون أمراً شبيهاً بالمستحيل.

إذا انصرف وهَمُّنا إلى المفهوم الأدبي -وأياً ما يكن الشَّان، فإن الكتابة إنما جاءت الدقيق - وبالمصطلح التقدي الجديد - لترادف الأدب فتحل محلَّ الشعر والنثر. فكأننا حين نقول في اللغة الأدبية الحدائثة: «الكتابة» إنما نريد أن نختصر عبر هذا المفهوم جنسي النثر والشعر جميعاً، بالمفهوم التقليدي للأدب؛ وذلك على أساس أن النظرية الأدبية الجديدة تنجح لإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية من حيث إنها أدب قبل كل شيء، وقل من حيث إنها كتابة قبل كل شيء؛ وما يجمع بين هذه الأجناس أكثر مما يفرق بينها. فالكتابة إذن أدب...

والأدب ككلَّ الفنون الراقية معروض لجملة من المشاكل التقنية والإيديولوجية والجمالية والإجرائية التي كثيراً ما تكون عائقاً يساور سبيل تطوره وانعاقه من التقليد، ومن وصاية النقاد، ومن وعظ الوعاظ، ومن وصاية الأوصياء، ومن تزمّت الفضوليين... الكتابة الحدائثة ترباً بهويتها عن التصنيف: فلا الشعرُ شعرٌ، ولا الرواية رواية، ولا القصة قصة، ولكنها كلها قبل كل شيء، وفي كلِّ الأطوار، كتابة، ولا يمكن أن تكون إلا كتابة، حتى لو شاءت أن تمرق من جلدها لَمَّا مرقت، ولو أرادت أن تبرأ من نفسها لَمَّا برئت. فالرواية تعمد إلى الشعرية فتبني بها صور لغتها. والقصيدة تعمد إلى السردية فتسرد فالكتابة لا تعادل إلا نفسها، داخل نفسها،... بها أحداثها، وتقيم على غرارها حوارها... فتعادل الصمت، والعدم، والمستحيل، والتلاشي، واللاشيء



ما تُنشئه الكتابة من نسيج اللّغة من عوالم عبر هذه التّسوج ليس إلّا أوهاماً لغويّة
فأيّ كاتب مهما يعظّم شأنه، فهو لا يجاوز مستوى... بينها الخيال المَنحُ من الرّمال
كتابة الصّمت، ليتلاشى صمّت الكتابة القريب، في الصّمت الآخر البعيد، ليتيه من بعد
... ذلك في عدم الجهول الضّارب في الشّسوع

والأدب ككلّ الفنون الرّاقية معرّض لجملة من المشاكل التّقنيّة والإيديولوجيّة
والجماليّة والإجرائيّة التي كثيراً ما تكون عائقاً يساور سبيل تطوّره وانعتاقه من التّقليد،
ومن وصاية التّقاد، ومن وعظ الوعّاظ، ومن وصاية الأوصياء، ومن ترمّت الفضوليين...
وإذا كانت... وقد تكون الكتابة فعلاً كما يقع في التّوهّم، كما قد تكون عدماً
فعالاً، حقّاً، فأين يمثّل فعلها هذا؟ أفينا أم في اللّغة التي نكتب بها، أم في اللّغة الأخرى التي
تصطافّ أمام أعيننا على قرطيس بيضاء فتمثّل مساحاتٍ مسطوّرة توهّمنا بأنّها فعلٌ قائمٌ
في عالم الوجود حقّاً؟ وإلّا فأين تكون الكتابة قبل وقوعها على القرطاس؟ وأين تكون
اللّغة التي تنسجها قبل خروجها إلى الوجود الذي يضارع المعدوم؟ وما العلة في تحوّل اللّغة
من مجرد سمات معجميّة إلى سمات ذات دلالة خاصّة ترتبط، على نحو ما، بمحرّرها على
... القرطاس وهو في حال تضارع الغيبوبة، وفي هيئة تشبه مسّ الجنون؟

لعلّ أوّل الضّرر الذي تتأذى منه الكتابة هو التّصنيف المدرسيّ القاصر الذي سبقت
فيها الكتابة سرّاً وما هي بسرّ ولكنّها كتابة تؤدّي عنّا وظيفة عارضةً ثمّ... الإيماءة إليه
تتصنّف في موقعها من ماهيّة الكتابة. وإذا هي شعراً وما هي بشعر ولكنّها تتخذ أشكالاً
من الأصوات والصّور الوهميّة ثمّ لا تلبث أن تعود إلى سيرتها الأولى فتتصنّف في نفسها
... كأنّها لم تكن شيئاً غير ما كانته في حافرتها

وإن هي إلّا لغة تُنتسج فينبي اللفظ مع اللفظ، وتخامرُ السّمة السّمة كما يتخامر
... الشّعْرُ الكثيف مع بعضه بعض حين نُعمل فيه المُشط بالتّسريح



وإننا لنربأ بالكتابة عن التصنيف، ونسمو بها عن التّجنيس. لأنّ تصنيفها يعني، في الحقيقة، الحقيقة؛ في حين أنّ الكتابة لا تحمل شيئاً من هذه الحقيقة، ولكنها سؤال بل هي مجردُ شُرْأَيْبَةٍ إلى عالم الحقيقة المتلاشي في مجاهيل العدم السحيق... الحقيقة وإنّ الأديب ليُمسك قلمه، وإنّه ليَقعد من حاسوبه مقعدَ العشيق لعشيقته يلتمس الأفكار، ويقتنص الألفاظ، ويراود المعاني المعتاصة؛ بتلطفٍ وتحسّس، وتلمّس وترقق؛ لعلّها أن تلين له فتقبلَ عليه. ولعلّها أن ترضى عنه فتتقاد له.

وهو يريد أن يقول شيئاً لا يقال. ولكن لا بدّ من قوله. ولو كلفه ذلك حياته. أو اعتقد أنّ ذلك سينقذ حياته. كأعظم ساردات الأرض، شهرزاد... وهو يريد الإفضاء باللامقول الذي يمكن أن يقال. وربّما باللامقول الذي لا يُتصوّر في الأذهان. هو يريد الإفصاح عن أعماق الذات، وهو يريد التعبير عن أغوارها السّحيقة الأبعاد.

يفعل ذلك كلّ بلغة كأنّها لم تكن قابعة في المعاجم كالجثث الفانية. كأنّها خلُقَ حديثاً من اللّغة؛ لأنّ ذلك الخلق لغته هو وحده من دون العالمين. لغته هو وحده لأنّه يمنحها من دفء حنانه، ودفق وجدانه، وسعة خياله: ما يجعلها تنطبع بطابعه، وتعلم بشخصيته الأديبة فلا تكون إلاّ لغته هو فتتسم بالتّفرد بعد أن كانت متّسمة بالجماعية. هذا الشّيء العامّ كيف يستحيل بنسجةٍ من قلم، ودقّةٍ من قريحة، إلى شيءٍ خاصّ؟ والأديب لا يزال يودّ أن يقول شيئاً فلا يقول ذلك الشّيء، فيقول شيئاً آخر لم يكن يريد أن يقوله أصلاً.

كأنّ ما يقوله هو غير ما كان يريد أن يقوله. لأنّ اللّغة هي التي تقرّر ما تقول. وهو مجرد مُفرغٍ لسماها اللّفظية.



وكأنّ غير ما كان يريد هو الذي كان يريد أن يقوله، لكنّه لم يقله وهو كظيم. هو ضائع بين الأفكار الشاردة التي تضطرب في فضاء مَرِيحٍ. هو واقع تحت تأثير مُلغزٍ يلتعج في وجدانه؛ بين إقبال اللّغة عليه وإدبارها عنه؛ وبين انقياد الأفكار له واعتياصها عليه: على نحو لا تُسعه في نسج الكلام إلا بمقدار شحيح.

فكأنّ الأديب، كما يومئ إلى ذلك جبرار جينات، هو من لا يعرف، ولا يستطيع أن يفكر إلا داخل الصّمت، وفي سرّ الكتابة. وهو الذي يعرف ويبرهن في كلّ لحظة، حين يكتب، على أنّه هو الذي يجعل لغته تفكّر؛ وتفكّر خارج نفسه.

غير أنّ اللّغة في تمثّلنا لا تفكّر، وما ينبغي لها ذلك؛ فهو مجرد عبث الحداثة. غير أنّنا نُقرّ بأنّ التفكير لا يتمّ إلاّ من خلال اللّغة؛ فهي المعبّرة عن ملكة التفكير، وهي ترجمان الجهول القابع في أغوار القريحة المتحفزة. ولذلك لا ينبغي للصّمت إلاّ أن يكون كتابةً نطقها صامتٌ، وصمتها ناطق، في كتاب مسطور.

المسألة كلّها قائمة على وهم حقيقيّ. أو قل على حقيقة وهميّة. أو قل: على لا شيء على وجه الإطلاق. فأن نكتب، كأننا نهدم. نقوّض. نهوّر ما كان مبنياً. فإن حافظنا على المبنى لم نستطع الكتابة. فالكتابة هدم للكتابة السابقة. تقويض لها. إقامة بنيان وهمي على أنقاضها. ولذلك فالذين يابؤون التقويض سيعجزون في الغالب عن أن يكتبوا شيئاً.

فكأنّ اللّغة قتل للقيم، في رأي بعض المفكرين الغربيين. أو على الأقلّ قتل لما نراه منعدم القيمة. وهي قتل للمؤلفين السابقين، ولو أنّهم أموات. فهي قتلٌ للأموات. لأنّ الإبقاء على حياة أولئك الذين كانت الكتابة قتلهم بتخليدهم في أسفار التاريخ قد لا يُفضي إلاّ إلى قتل الذي يريد أن يكتب هو أيضاً.

الكتابة التي أقسم الله بها، وبالقلم الذي يُصطنع في تحبيرها -«ن. والقلم وما يسطرون»- لا ريب في أنّ غايتها يجب أن تكون شريفة. القرآن أجدر أن يُتبع، لا جبرار



جينات. فالكتابة إذن قيمة عظيمة تسعى إلى تجسيد قيمة عظيمة بنسج الألفاظ. ليس من موقع إلقاء الوعظ نقول هذا، ولكن من موقع التماس النَّفَع للنَّاس. لكن أيّ نفع يمكن أن يوجد في الكتابة فينتفع به النَّاس؟ فهل هو الاستمتاع باللذّة، أو هو التلذذ باستكشاف... المجهول من خلال عالم اللّغة المسطورة ألفاظها على القرطاس؟

لا، بل هل الأدب جريمة؟ حتما لا. وهل الكتابة ممارسة شريرة؟ ربّما لا، وربّما نعم. وربّما لا تتّصف لا بهذه ولا بتلك. ولعلّ الأهمّ في كلّ الأطوار، ليس الجواب عن هذا السّؤال، ولكن تشعيب أسس السّؤال، وتركيم الكلام من حول هذا السّؤال حتّى يغتدي جواباً ولو لم يكن بجواب...

وأياً ما يكن الشّأن، فإنّه لا أحد عاد يكتب في متن الكتابة غير اللّغة. ولا أحد أيضاً، في الحقيقة، كان يكتب منذ الحفارة إلّا رصفَ ألفاظ اللّغة، قبل أيّ شيء آخر، في إنجاز الكتابة. فاللّغة وحدها هي التي تنهض بفعل الكتابة. الكاتب يلاحظ مسارها وتجليّاتها فقط، كقائد الطّائرة حين يضعها في الجوّ تطير في وضع تلقائيّ. فهي تطير وحدها، وهو يراقب شأنها ولا يفعل شيئاً غير التّفرّج عليها وهي تنهب الجوّ هباً. كذلك... فعل اللّغة في الكتابة

هل الكتابة هي الأنا، والأنت، والهوّ؟ على الرغم من أنّ الأنا أمست ممقوتة بفعل ما لا كها به أصحاب علم النفس المُفلس، إلّا أنّها حين تقترب بالكتابة اقتراناً حقيقياً فهل انفصال الأنا عن الكتابة يُفقد هويّته؟ وهل إذا إذا... تغتدي لا شيء ألدّ منها انفصلت الكتابة عن الأنا فقدت علّة وجودها حقاً؟ وذلك على الرّغم من أنّ الأنا أمست شيئاً خارجياً؛ في حين أنّ الفكر الحقيقيّ يكمن في اللّغة ولا يعدوها. فإمّا اللّغة، إذن، وإمّا الأنا. ولا ثالث لهما.



وقل إن شئت أيضاً: الأنا لا، واللغة نعم. فهل اللغة وحدها أمست في تمثل الكتاب الجُدد هي الحقيقة، ولا شيء غيرها؟ ربما كان ذلك. وربما لم يكن، في غياب المطلق والاجتراء بالنسبي في كل الأطوار.

وإذن، فكأن اللغة هي الداخِل، وكأنها هي الجوّاني؛ وكأنها هي اللامرئيّ بالعين؛ وهي، في الوقت ذاته، المرئيّ بعدسة اللغة الشفّافة المتسلّطة التي تستطيع التّولّج في الأغوار لسبّرها، والكشفَ عمّا في مجاهل زواياها المظلمة، أو الخفيّة. هي الحقيقة التي لا يمكن للغة نفسها أن تقتلها، على قوّتها وجبروتها.

وإذن، فأن أتكلّم، معناه أنّي غير موجود، كما يقول ميشال فوكو. ونلاحظ أنّ تعبير فوكو يتناصّ هنا، على سبيل المناقضة، مع ديكارت الذي كان لا يزال يزعم وهو يردّد مقولته الشهيرة: «أفكر، إني إذن موجود». فإذا كان التّفكير لا يكون تفكيراً حقيقياً، ونافعاً خصوصاً، إلّا إذا تمثل في اللغة؛ وإذا كانت اللغة تُفضي إلى العدم والتّلاشي لدى فوكو، فلا يعني ذلك إلّا سخرية من مقولة ديكارت التي تمجدّ التّفكير... الذي تجسّده اللغة، مكتوبةً كانت أم منطوقة

لقد زعم ميشال فوكو أنّ ثقافة الخارج، أو الخارجي، بدأت تظهر في كتابات المفكر الفرنسيّ ساد (1740-1814) (وقد اتّسمت كتاباته بنزعة «الرغبة الجسديّة»)، وفي كتابات الشّاعر الألمانيّ فريدريك هولدرلين (1770-1843) (الصّوفيّة) (ومما تناول نيتشي الرومانيّة)، والفيلسوف الألمانيّ فريدريك نيتشي (1844-190) الذي أثر تأثيراً عميقاً في الفكر الأوربيّ طوال القرن العشرين، عبر مختلف كتاباته، نزعة... «القوّة»، والكاتب الفرنسيّ أنطونان أرتو (1896-1948) (الفكر المادّي) فهؤلاء وسواؤهم هم الذين طوّروا التّفكير المتمحّض لمسألة «الكائن في الخارج»، بناء... على المسائل التي اختصّوا في معالجتها والتي أوّمانا إليها آنفاً، في كتاباتهم ونظريّاتهم



البرّاني والجوّانيّ، ولا نقول الدّاخل والخارج: إلامّ ينصرف معناهما؟ ألكتابه من موقع الجوّانيّ، لمجرّد وصف هذا الجوّانيّ بكلّ أبعاده العميقة، وأغواره السّحيقة، عبر النّفس البشريّة؛ بل قل: عبر الذات الإنسانيّة المعقّدة، أم إلى شيء آخر؟ وهل يمكن لمثل هذه الكتابة أن تستكشف بعض مجاهل هذه الذات الغائبة عن الإدراك، والمُعْتَصَة على الفهم في التّظريّات؟ أم إنّ الكتابة إنّما كانت، وهي كائنة، وتكون، وستكون، وسوف تكون، لمجرّد وصف البرّانيّ السّطحيّ الذي يبدو للنّاس أنّه معروف معلوم، على الرّغم من أنّه، في حقيقته، مجهول؟

ما أكثر الذين يكتبون وهم لا يعرفون لا ما يكتبون، ولا لمن يكتبون، ولا لما ذا يكتبون؟ وعلى الرّغم من أنّ كلّ كاتب قد يدّعي أنّه يعرف من يكتب عنهم على الأقلّ؛ إلّا أنّ هذا الإدّعاء قد يفتقر إلى برهنة وإثبات. ذلك بأنّ الكتابة كثيراً ما تجمّح بصاحبها فلا يدري أيّة سبيل يقصّ، ولا أيّة طريق يقفوه؛ فيتيه بين اللّغة التي تنزلق به إلى عوالم لم يكن يعرفها أصلاً، ولكنّ هذه اللّغة هي التي تسوّها له، وتزيّنها لنفسه فيندفع لتلقاها مغامراً. فالكتابة مغامرة.

والكتابة استكشافٌ للمجهول، واستكناه للمعدوم.

والكتابة بحث عن الجوّانيّ الغائر في مجاهل الذات عبر البرّانيّ الذي يبدو، هو أيضاً، بعيد المنال، شديد المحال.

فعلى الرّغم من الأسئلة الكثيرة التي طرحها جان بول سارتر عن الكتابة قبيل منتصف القرن العشرين، واجتهد في أن يجيب عن بعضها في كتابه «ما الأدب؟»؛ إلّا أنّه لم يستطع الإجابة عنها إلّا بطريقته الخاصّة، وإلّا حسب مذهبه الوجوديّ في التّفكير، والرّؤية إلى الحياة؛ ممّا يجعل من حقّ كلّ كاتب مفكّر أن يثير الأسئلة الخالصة له، ويبيديّ القلق المندلع من نفسه؛ ثمّ يجتهد في الإجابة عنها بطريقته الخاصّة هو أيضاً. وحتىّ إذا



تساءل ولم يجب، وقلق ولم ينته إلى اطمئنان، فإن تلك المساءلات تظل في حدّ ذاتها أضرباً من الأجوبة. فالعجز عن الإجابة عن السؤال، جواب. والصمت، أيضاً، جواب.

وإذن، فماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟ ولماذا نكتب؟ وعمّن نكتب؟ ولماذا نكتب؟ ولماذا أيضاً لا نكتب، عجزاً وقصوراً، حين نريد أن نكتب؟ وهلا كان الصمت كتابة؟ وهلا كان البياض كتابة؟ وهلا كان الفراغ كتابة؟ وهلا كان الجنون كتابة؟ وهلا كان العدم كتابة؟ بل هلا كان المستحيل كتابة؟ فالكتابة بحث عن الهوية. وكأنّها تحقيق للمستحيل. وكأنّها طلب لما لا يدرك. وكأنّها التعلّق بالتلاشي. وكأنّها اللاشيء. الكتابة إشباع للفضول. والكتابة استجابة لأنانية الذات، وغرور الطموح، وشطحات الرغبة، وارتعاشات الجسد.

نكتب من الدّاخِل عن الخارج، أو من الخارج عن الدّاخِل؛ أو نُغرقُ البرّانيّ في الجوّانيّ؛ ففي كلّ الأطوار لا تُنجز شيئاً غير العدم والتعلّق بالمستحيل. ذلك بأنّ الكتابة التي تنهض على سحر اللّغة التي تقوم على شروء المعاني التي تنهض على البحث عن الحقيقة السّارحة في الجهول السّحيق: ليست، لدى نهاية الأمر، إلاّ ممارسة لمستحيل، والتماساً لجهول، ونبشاً في معدوم.

فهل الكتابة مجرد مستحيل؟

الرئيس



د. نبيل سليمان : طقوس الكتابة السردية

سورية

مقدمة:

يلفح الغموض نصوص طقوس الزواج المقدس عند السومريين، وتباين فيها التفاصيل، لكنها جميعاً ترسم للعروسين دُوموزي وإينانا (تموز وإنانا) تلك الفتنة التي تبدأ بالمجازات الغزلية اللاغزة (لنقل: طقس المهاد) فحمام الإلهة وزينتها (لنقل: طقس التطهير) فاحتفالية الموسيقى والغناء والشعر (لنقل: الطقس الشعبي) فاحتفالية الكهنة (لنقل: الطقس الديني) فالفعل الجنسي على سرير من الأسل: الطقس الجنسي⁽¹⁾.

لهذه النصوص، كما هو للميثولوجيا بعامة، لغتها الخاصة المفعمة بالرموز والدلالات. وفي الميثولوجيا، لكل عنصر كوني تاريخه الخاص الذي يحدث الإنسان عنه⁽²⁾. ولكن أليس للوحة أو الرواية أو القصيدة بعض ذلك أو كله؟

مهما يكن من جواب، فمن السائد تعليق الإبداع على الإلهام والموهبة، وهو ما يضمّر — إن لم يعلن — تعلقاً بالمقدس (بالإلهي) وتعليقاً عليه. وإذا كان ذلك يتأسس في

(1) انظر: طقوس الجنس المقدس عند السومريين، تأليف: س. كريم، ترجمة: نهاد خياطة، سومر للدراسات والنشر، نيقوسيا 1986.

(2) تلك الإماعة جان صدقة في مقدمة كتابه: رموز وطقوس — دراسات في الميثولوجيا القديمة، منشورات رياض الريس، لندن 1989.

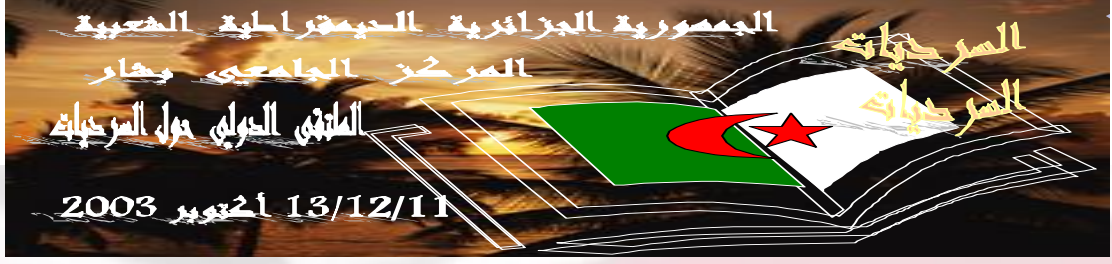


الميثولوجي، ففيه يتأسس جلّ ما يحدث به المبدعون والمبدعات عن طقوس إبداعهم وإبداعهن، مما يخاطب الطقوس الميثولوجية التي جاءت من الممارسة الطقسية الدينية، فتبدو المحاورات أو الشهادات أو الأحاديث السيرية... ملفوعة بالغموض، وتباین فيها التفاصيل وهي تتناسج من المهاد إلى الإعداد إلى الفعل، سوى أن هذا الزواج المقدس هو بين كاتب ورواية أو فنانة تشكيلية ولوحة أو شاعر وقصيدة، احتفالته فردية دوماً، وقد لا يكون لها من حبور الزواج السومري المقدس نصيب.

بالمقابل، ثمة من يعلق الإبداع على البيولوجي وحسب. وثمة من ينحو ومن تنحو إلى تفاعل الروحي — النفسي مع الجسدي ومع العمل، في الإبداع وطقوسه، وإلى أولاء أميل، حيث يمكن للميثولوجي أن يشتبك بالعملي. ولعلي نحوت هذا المنحى بتأثير من تربيته الفكرية، ومنها الرد على تسفيل الإبداع بتعليقه على البيولوجي وحسب، وكذلك الرد على إعلائه فيما يضمّر أو يعلن صح القول فقط بالموهبة والإلهام والطقوسية، من دينية ومن نخبوية، بينما أحسب الأمر ضرباً من الكيمياء المقعدة التي تتفاعل فيها وتتحول عناصر جمّة، منها المكان والثقافة والمورثات والذاكرة والميزات والطباع الفردية والوعي واللاوعي والمحيط السياسي والاجتماعي والاقتصادي والطقس الجوي وأدوات تجسيد المبدع (لغة — ألوان — لحن..). وإذ يتحدد القول في ذلك بالتجربة الشخصية لمثلي في طقوسية الكتابة الروائية، فلا بد من قدر هائل من الشجاعة والثقة، كيلا أقول الوقاحة والغرور. لذا أبلع الندامة على / والخوف من أي أركب هذا المركب فيما يلي، متعزياً بما قد يوفره لي ذلك من إضاءة لما حاولت من الرواية، ولروحي.

قبل الكتابة:

في عودتي من زيارة قصيرة لبيروت مطلع عام 1972، أجبرني هطل الثلج على المبيت في دمشق. ثم جعل سفري إلى حلب يستغرق النهار التالي، ويجبرني على المبيت. وفي النهار



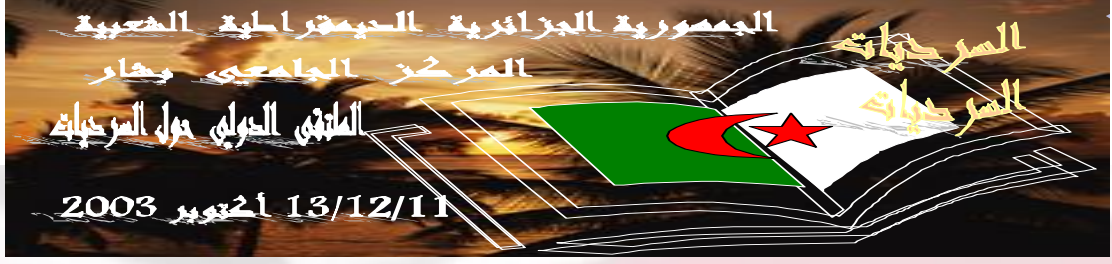
الثالث أضاءت الشمس الثلج، ولعله هو الذي أضاءها، فتمكنت من الوصول إلى مقامي
أنثذ في مدينة الرقة، على ضفة نهر الفرات.

في لحظة ما من ذلك النهار المتقد بياضاً، صعقتني الغبطة كما تصعق الكهرباء، والثلج
يسطع في روعي من بحر بيروت إلى نهر الفرات، وسطعت في تلك الرواية التي سيصير
اسمها (ثلج الصيف)⁽³⁾، فتكشفت العتمة التي كانت تطبق عليّ كلما فكرت بالكتابة عن
هزيمة 1967: سفر يقطعه الثلج، عراء المسافرين والمسافرات في وضح الثلج، عراؤنا في
وضح الهزيمة.

ليس السفر وحده إذن ما قدح الفكرة — يلهذه العبارة! — بل هو الثلج الذي سحرني
منذ بتّ قادراً على أن أتذكر، كيلا أعود أبعد إلى ذاكرة خلية تتكاثر أو لم تنزل وحيدة.
لولا السفر والطبيعة إذن لما كانت رواية (ثلج الصيف)، ليس فقط لأنهما (قدحا
الفكرة)، بل لأنهما شكلا بشرها وأحداثها ولعبتها. ولئن كانا يناديان العلمي والميثولوجي
من تلك الخلية إلى عام 1972 حين نبقت (ثلج الصيف) وكتبت، فنداؤهما سيظل يشكّل
ما يشكّل مما كتبت، كما لعلي سآين. أما الآن، فسأعود إلى ما قبل شتاء (ثلج الصيف)
بشتاء، قضيت ما قضيت من لياليه مصغياً لهدير الفرات ولذكريات الصديق نبيه خوري
(مهندس زراعي) عن سنوات سجنه السياسي زمن الوحدة السورية المصرية (1958 —
1961) والجمهورية العربية المتحدة التي لم تفارقني فتننتها حتى اليوم.
في ليلة من تلك الليالي مارت أعمامي: نبيه خوري رواية، اكتبه. وكانت تلك شرارة
رواية (السجن)⁽⁴⁾. ولولا (الآخر) إذن ما كانت.

(3) دار الأحيال، ط1، دمشق 1973.

(4) دار الفارابي، ط1، بيروت 1972.



بعد ذلك بسنوات تعرفت إلى الشاعرة البلجيكية إيفون ستيرك في دمشق. ومعها ومع الشاعر والناقد والصديق وفيق خنسة عدت إلى بيتي في حلب، وقضينا يوماً أو يومين — أين الذاكرة؟ — فكانت لي أوراق مما قصت إيفون من سيرتها.

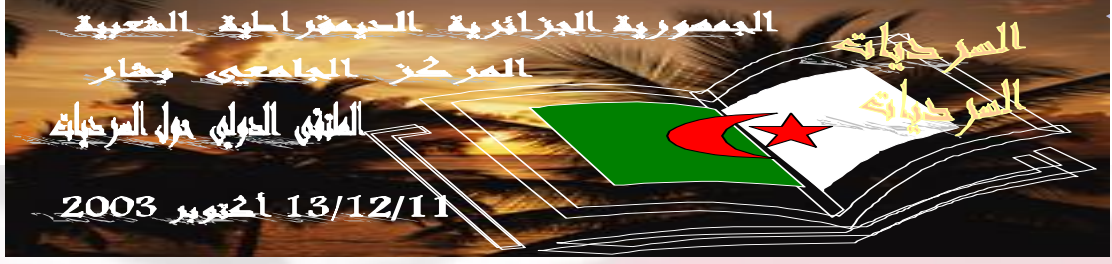
هذه الأوراق ستظل تنتظر سنوات حتى تعرفني المصادفة على باسمه — نسخت الذاكرة كنيته — المترملة للتو، وهي تحضن طفلها قيس. ومن مطار دمشق ترافقنا إلى مطار تونس، حيث نزلا، وتابعت إلى الدار البيضاء، أزوّق اللقاء بهما بعد أسبوعين في تونس. لكن باسمه اختفت، ولم يجديني البحث عنها بعون من الصديق الكاتب يحي يخلف، فانطويت على خيبة العشق الذي طوح بمنديل حدادها من الطائرة، وظللت أنطوي حتى نبتت إيفون ستيرك من أوراقها، واشتبتك مع ما قصت عليّ باسمه من قصتها، فكانت تلك الرواية (القصيرة أو القصة الطويلة؟) التي ستسمى: (قيس يبكي) ⁽⁵⁾. ولولا السفر والآخر إذن ما كانت.

الآخر، الطبيعة، ودوماً السفر، ومنذ طفولتي وأنا أترحل داخل سوريا، حتى بلغت السادسة والعشرين، وكانت رحلتي الأولى خارج سوريا: إلى القاهرة. أما لبنان، فالسوري يعد السفر إليه سفراً داخل سوريا — كاللبناني حين يمضي إليها — وهو ما عرفته منذ اليقظة.

ومنذ الطفولة ألفت أن أغمض عيني أو أسرح نظري، كلما ترحلت، مثلما أفعل قبيل النوم أو في الخلوات حتى اليوم: ألاعب أحيوانات وأحلام يقظة، ستعلق غالباً بالكتابة منذ أدمنتها. إلا أنني لم أجرؤ على أن أكتب من سفري خارج سوريا سوى أقل القليل، حتى سنتين مضتا، عندما عدت إلى أوراق تتعلق برحليتي إلى إسبانيا عام 1993. ولولا ذلك لما كانت روايتي (في غيابها) ⁽⁶⁾، على الرغم من فعل السيرى — بغير الرحلة — فيها.

(5) دار الحوار، ط1، اللائقية 1988.

(6) دار الحوار، ط1، اللائقية 2003.



على نحو مختلف، وربما: حاسم، جاء السيرى المعجون بالمتخيل بروايتي الأولى (ينداح الطوفان)⁽⁷⁾، وسيجيء بروايات (المسلّة)⁽⁸⁾ و (هزائم مبكرة)⁽⁹⁾ و (مجاز العشق)⁽¹⁰⁾: شرارة من سنوات القرية (البودي)، فشرارة من سنوات الخدمة الإلزامية في الجيش، فشرارة من سنوات الدراسة الثانوية وتكوين المراهق جنسياً وثقافياً وسياسياً، فشرارة من العشق على كبر ومن التجريب في كتابة رواية مختلفة: هل بلغ بي حقاً فحور النرجسية أن عولت على السيرى كل هذا التعويل!

أما رباعية (مدارات الشرق)⁽¹¹⁾ فلولا القراءة ما كانت، تماماً كما أنها ما كانت لتكون لولا أني بلغت الأربعين متفجراً بأسئلة الانهيارات التي تطوحنني من مكثي إلى أقاصي الكون، كأن نهاية القرن العشرين هي بدايته، سوى أنها أكبر مسخرة. ومن القراءة والأسئلة إذن (قدحت) فكرة الرواية.

غير أن الأمر ليس فقط طقوس الحمل (الفكرة الأولى أو الفكرة الكبرى)، وليس الأمر — الطقس بهذا الوضوح ولا بهذه البساطة. فقد يبدأ الحمل من حوصان (لقاح) مبهم بهمة الأسئلة والأجوبة التي ظلت تتفجر سبع سنوات من العمل على رواية (مدارات الشرق) جزءاً فجزءاً. وقد يكون العكس، فيكون الجلاء منذ البداية، فيشتبك العشق والجسد بحرب المياه القادمة — لا ريب فيها — بالتخيم بين قرن وقرن أو ألفية وألفية، كما كان مع رواية (مجاز العشق).

(7) دار الأجيال، ط1، دمشق 1970.

(8) دار الحفائق، ط1، بيروت، 1980.

(9) اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 1985.

(10) دار الحوار، ط1، اللاذقية 1998.

(11) صدر الجزء الأول (الأشربة) والجزء الثاني (بنات نعش) عن دار الحوار، اللاذقية 1990، ثم صدر عام 1993 عن الناشر نفسه الجزء الثالث (التيجان) والجزء الرابع (الشقائق).



ولعل الأهم هو أن الفكرة الأولى أو الكبرى لا تفتأ تتحول وتتسطى. وقد تنقضها الكتابة جزئياً أو كلياً، مثلما قد تجلو البهمة ما يمور في النفس، أو قد تزيد الجلو بهمة والواضح غموضاً. وقد يبدو أن الشرارة انطفأت، والقذحة تبددت، مثلما كان لروايتي (قيس ييكي) و(في غيابها). ولئن كان ذلك، فقد يتقد كل شيء بعد سنة أو بعد عشر، ويتحدد اللقاح والحمل. فإذا أطبق وسواس الرواية الخناس عليّ أنا الإنسي، حتى يتلبسني الجنى، ابتداء طقس الولادة بالهجس والأرق ليل نهار، وراحت شخصية أو أكثر تتلامح في هيئة إنسي يبحث عن تكوينه، وتبدأ مشاهد تخاتل أو تباغت باكتمالها قبل أن ينكتب منها حرف، وربما تملؤني علاقات ومحاورات بين هذا وتلك وهذه وذاك وهؤلاء وأولئك، ويتقمص من أعرف بمن لا أعرف، فلا تكون من منجاة إلا أن يبدأ العمل.

بعلامه الصمت والعزلة، بات من أعاشر عن قرب، يقدرون ويقدرن قبلي أن مشروع رواية قد ابتداء. وقد يطول ذلك قبل أن أكتب حرفاً، سوى تخطيطات لا تفتأ تتمزق وتكتب. أما العمل فيغدو بخاصة قراءة تتغيّ المشروع.

ولعل ذروة ذلك قد كانت في مشروع (مدارات الشرق)، إذ عكفت (كذا) سنة على قراءة مذكرات وتواريخ وصحف ومجلات وخرائط و.. حتى بات في مكتبي لهذه الرواية ركنها الخاص، وتراكت البطاقات كما يليق بالبحث والباحث، أو كما لا يليق بمن يتأبى من المبدعين والمبدعات على البحث، متوكلاً على الإلهام والموهبة والطقوسية.

بالتوازي مع القراءة، جريت من أجل (مدارات الشرق) خلف مسنّين ومسنّات، وطفقت أتقرى دمشق القديمة، وتعرفت من جديد على اللاذقية، حيث أقيم منذ ربع قرن، وتركت للذاكرة وللخيالة أن تشكلا من جديد ما عرفت من حلب ومن الرقة ومن أطرافها (عين عيسى — تل أبيض..). ومن الشرق السوري القصي (القامشلي وعامودة..)، ولم يكن في الحسبان قط أن أكتب رواية من جزأين أو من أربعة. بيد أن شخصيات وأحداثاً ومحاورات وصراعات ومشاهد قد تبلورت أثناء الإعداد للمشروع،



فبتّ أعيش من الرواية المأمولة ما أعيش قبل أن أكتب منها حرفاً. على أن ذلك كله كان أجلى — أذلك كان أهون؟ — مع رواية (مجاز العشق)، سواء في محاولة الخروج على كل ما جرّبت من بناء أو لغة أو مفهوم للرواية، أو في مواجهة حاسمة مع النفس وهي تتطوح من حرب الخليج الثانية إلى تجربة في العشق — بالإذن من عنوان رواية الطاهر وطار — إلى الملفات والأبحاث المتعلقة بالمياه والصراع عليها في المنطقة: الحرب القادمة لا ريب فيها.

على نحو مقارب كان الإعداد لرواية (سمر الليالي)، عبر اللقاء بعدد ممن كواهنّ السجن السياسي — ومنهن بخاصة الصديقة غادة غيبور — والأوراق التي كان ينفحني بها ويفعمني كل لقاء. وقد أعدت — بالتوازي مع ذلك — قراءة المدونة الروائية للسجن السياسي، وقرأت ما كانت قد فاتتني قراءته، لغرض محدد، وهو أن أتخاشى أية تقاطعات قد تتأتى من تقاطع تجارب السجن السياسي للمرأة أو للرجل في أي شفع أو وتر من الليل العربي المطبق، وفي أي ركن من أركان الفضاء العربي السعيد. وقد كان للقراءة أيضاً في التاريخ الأندلسي والأسباني ما كان في الإعداد لرواية (في غيابها).

الكتابة:

سأظل ألح على أن لما قبل الكتابة من الأهمية ما للكتابة، بل هو منها، ولولاه لما كانت، مهما يكن من أمر الاحتراف، وأنا ممن يقولون بفضيلته.

لا مناص للاحتراف كما لا مناص لمنكره، من لحظة حمل ولحظة مخاض ولحظة ولادة.

ولكل لحظة، طالت أم قصرت، وتعقدت أم تبسّطت، طقسها أو طقوسها، كما العمل — الكتابة.

ثمة من يحدد طقس — طقوس الكتابة بنوع القلم أو الكومبيوتر أو بركن خاص في مقهى أو بإضاءة الركن أو بصحبة الموسيقى وكأس من العرق.. بيد أن ذلك هو من الطقس، وليس كله، كما أن طيلسان الإلهة إنانا المتأهبة للقاء الزوج الموعود، هو من



طقس الزواج السومري المقدس، لكنه ليس كله. بالأحرى كل ذلك هو من لوازم — حيثيات طقس الزواج — الكتابة، ولست أهوّن منه، ولا أنظر إليه كنافلة، لأن له من الضرورة بقدر ما له من الفعل في الطقس. لكن الكتابة متوالية من اللحظات والطقوس، ومنها ما يعود ويستعيد لحظات — طقوس الحمل والمخاض والولادة، لذلك لا فكاك بين الكتابة وما قبلها، ولا يتفاضلان في الأهمية.

لقد نبقت أثناء الكتابة من اشتباك قصتي إيفون وباسمة في رواية (قيس يبكي)، قصة قيس: الطفل الفلسطيني الذي يبكي، أي: لا يبكي، كما غدا عنوان الرواية في ترجمتها الإسبانية، فجعلني أندم على العنوان الذي اخترت. ومن السؤال الأندلسي والسيرية في رواية (في غيابها) تبلور السؤال عن مؤسسة الحب. أما هذا العنوان، فلم أهدت إليه إلا بعدما أنجزت الكتابة الثانية للرواية. ولقد صادف أن اهتديت إلى عنوان نهائي للمشروع مبكراً، كما مع (السجن) و(جرماتي)⁽¹²⁾، لكن طقس العنوان يُلبس عليّ غالباً، ويضطرني أحياناً إلى أن أستعين بآخرين، كما كان مع رواية (هزائم مبكرة) بفضل محمد كامل الخطيب، وكما كان مع العنوان الرئيسي لأجزاء (مدارات الشرق) بفضل عبد الرحمن منيف، فقبل اقتراحه كان العنوان (مدار الشرق). أما عنواننا (ثلج الصيف) و(المسلّة) فقد جاء أثناء الكتابة، و(سمر الليالي)⁽¹³⁾ كان عنوانها (أسمار الليالي) تيمناً بالعنوان الأصلي لـ (ألف ليلة وليلة)، فجعلته بالمفرد (سمر) بعدما أنجزت الرواية، مثلما كان مع رواية (في غيابها)، ومثلما كان في أول رواية كتبتها (ينداح الطوفان)، إذ كان عنوانها (طوفان الجبل) وكذلك مع رواية (مجاز العشق)، إذ كان عنوانها (مجاز الشمس). أما عنوانات أجزاء مدارات الشرق (الأشعة — بنات نعش — التيجان — الشقائق) فقد جاءت أثناء الكتابة. ولعل الإشارة في كل ذلك هي إلى تلك اللحظة الطقسية التي تومض بالعنوان، أو

(12) دار الثقافة الجديدة، ط1، القاهرة 1978.

(13) دار الحوار، ط1، اللاذقية 2000.



تظل تخاتله حتى يسعف صديق ذو خبرة، أو حتى تُنجز الرواية. ولقد تعلمت مداورة غموض تلك اللحظة، بتسجيل ما لا تفتأ ترميه من احتمالات العنونة، وبتقليب ذلك، وبالصبر على سطوع العنوان المرتجى.

في مستوى آخر، ومنذ الرواية الأولى، تعودت الكتابة اليومية. لكن التدريس حتى نهاية عام 1979 كان عملي شبه اليومي أيضاً. ومثله كان ما تلا من عملي في النشر، حتى غرقت في كتابة (مدارات الشرق)، وبتّ شبه متفرغ في سنواتها الأولى، ثم متفرغاً حتى اليوم، أي: عاطلاً عن العمل، كما تعودت أن أجيب من يسألني في أرجاء العروبة عن وظيفتي أو مهنتي: هل يعقل أن أقول له: كاتب؟

غير داعي السفر، لا تكاد تنقطع كتابتي اليومية للمشروع الذي أكون بصده. قد يجعلني الرهق والنزيف اليومي — الكتابة اليومية، أُلجأ إلى فسحة ليل أو نهار وليل، فأعود لائباً إليها: الكتابة — إليه: العمل. فإذا كان مشروع الرواية يسكنني قبل أو قبيل الكتابة (هذا هو الحمل — طال الحمل — هذا هو المخاض — تعسر المخاض — طال المخاض...) فإن سكناه تغدو تماماً الدورة الدموية أثناء الكتابة، مهما يتخلل ذلك من الانقطاع، لالتقاط الأنفاس أو لسفر لم أفلح في تأجيله.

بفعل ذلك حملت حملَ أوراق من (مدارات الشرق) ذات سفر إلى (عدن). وقد حكم موعد الطائرة ألا يكون لي عمل طوال أربعة أيام من وصولي، فلم أغادر الفندق المتواضع الملاصق للبحر — البحر: هذا الطقس العجائبي — إذ خلوت إلى عشقي الأكبر، وكتبت صفحات من الرواية وصفحات. وذات سفر إلى (الشارقة) بعيد ذلك، كانت الخلوة ثمانية أيام في فندق (الهوليداي إن)، وكتبت من الرواية نفسها ما لم أبدل منه حرفاً في كتابتها الثانية.

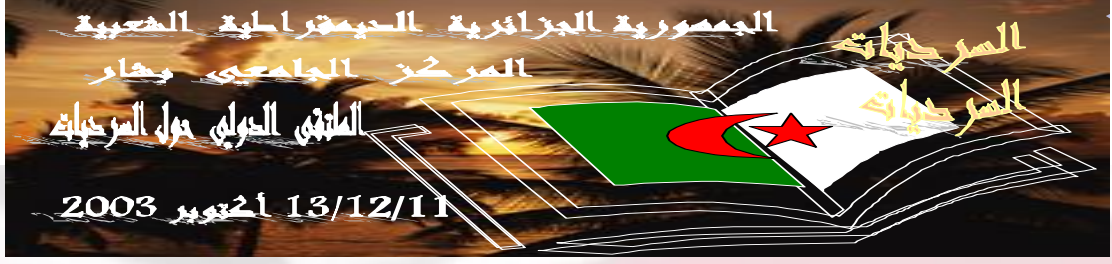
على أن الانقطاع في الكتابة الثانية يظل أهون. ولذلك كلفني في الكتابة الأولى — غالباً — أن أعود إلى البداية، وربما إلى ما قبل البداية. فَوَصَلُ ما انقطع — غالباً — كان أكبر



رهقاً من البدء من نقطة الصفر. وقد تعلّمت ألا أبتئس من ذلك، وألا أبجل عليه بوقت ولا بجهد. فهذا البدء من جديد، مهما يكن الشوط الذي قطعته، أحسبه يوفر فرصة ثمينة للعب بلذاذة وحرية ومكنة: تقدم أو تؤخر أو تشطب أو تحذف أو تولّد من جديد أو.. وليس إطلاقاً نسخاً لخمسين أو لمائة وخمسين صفحة (تبييض مسودة أولى!).

في الكتابة اليومية سيكون للحرن والتمنع مثل ما للانقطاع من مرارة أو أذى، وربما ما هو أدهى. غير أن الكتابة علمتني مبكراً ما لم أتعلّمه من المرأة إلا متأخراً: إن أغمضت طقوسية أي منهما، فلا جدوى من العناد ولا التملق ولا اللجاجة ولا التذاكي. لذلك ما إن تبدأ (العصلجة) حتى أتوقف، وقد أُلجأ إلى المشي، إلى ما ألفت منذ الطفولة من أحيوات وأحلام اليقظة في المشي أو قبيل النوم. وقد أُلجأ إلى قراءة الشعر، أو إلى ألبومات من الفن التشكيلي، أو إلى معرض منه إن صادفني آنئذٍ. وربما أكتفي بمشاهدة التلفزيون. وربما أهرع إلى البحر، أو إلى سهر الأصدقاء والصدقات. وقد تلوحشارة الرضى عما قليل، أو بعد أن تمضّني، فألاعبها بغرارة الغزل (أين هي مجازات الغزل اللاغزة في طقس الزواج السومري المقدس؟!) وبغواية الصمت والأناة، إلى أن يأتي عناق مندى بالشوق، وربما بالعتاب، أو أن تأتي الشهوة المتفجرة بالعض والمهرش والحمى والدوار، لكأن شبق الكتابة يصير شبق الموت.

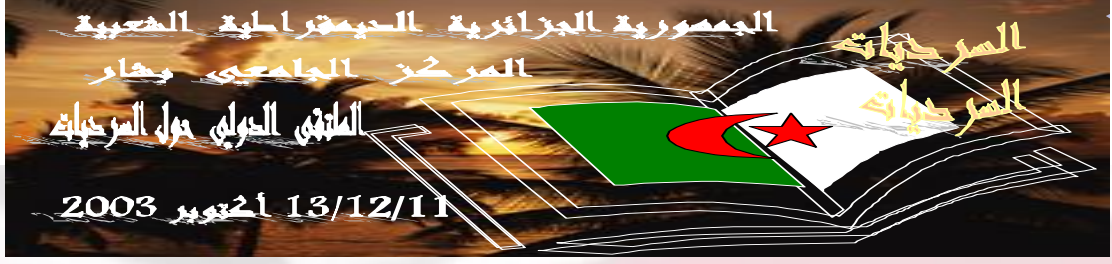
كل ذلك وسواه يكون في الكتابة الأولى. وفيها، وفي تالياتها أو تالياتها للمشروع — كله أو بعضه — ثمة طقس لا يفارق، هو الصمت والعزلة، سواء تحقق على بلكونة المطبخ أو بين يدي البحر أو في غرفة ضيقة من فندق. ولكن أي صمت هذا، وأية عزلة؟ ألا تخرشهما السيجارة التي أدمنتها بعدما بلغت الثالثة والثلاثين؟ ألا ينقضهما كأس واحد على الأقل من أي شراب كحولي، وهو ما لا أكاد أقر به وحيداً؟ ألا يخرشهما ما أوثره من موسيقى خافتة وبعيدة؟ وماذا إذن عن الطقس الأمثل الذي ألفتته في بيتي الريفي — في



قريبتي: البودي — منذ شيدته ونقلت إليه مكتبي عام 1989، بالتزامن مع غرقي في (مدارات الشرق)؟

إنه الركن الجبلي (على ارتفاع 700 م) المطل على البحر (على مسافة 15 كلم). إنه هبة الهواء الصيفية المدوّخة للصنوبريات أمامي مباشرة، لا فرق بين ربيع وخريف. بل هو عواصف الشتاء: برقها ورعدها أو قمره ليالي الصيف أو غنج الكائنات الربيعية. في هذا الطقس تأتي الصدفة العارية، الصدفة الاستفزازية، الصدفة التي لا ترحم، فيتخلخل التصور الأولي للرواية، أو يُنقَضُ وأنت تكتبها، كما كان بالأمس مع رواية (في غيابها). وربما كان ذلك لأني كنت مهجوساً — أم مهووساً؟ — بالاختلاف عما كتبت من قبل، بل — وبالغرور! — بالاختلاف عما كتب سواي. إنه الهاجس — الهوس الممضّ مع كل رواية كتبت، منذ روايتي الثانية (السجن). هنا أنظر إلى (مدارات الشرق) كرواية غير مجزأة إلى أربعة أجزاء. وهنا أستعيد رواية (ثلج الصيف) — كنت في السابعة والعشرين — ولهف المغامرة وخوفها من أجل أن يكون لكل شخصية دورها في أن تروي. ومن بعد بأربع سنوات، ومع رواية (جرماتي) ذلك التجريب في تفتيت الجملة حتى صيرورتها مفردة.

هذا الهجس أو هذا الهوس هو ما جعلني في (مجاز العشق) أجرب الاكتفاء بعلامة ترقيم واحدة هي النقطتان المتعامدتان، بفضل غويتسولو. لكن الصدفة العارية الاستفزازية، الصدفة التي لا ترحم، ليست بذلك وحده، وهي التي لعبت مراراً وتكراراً، على مدار التاريخ، أدواراً حاسمة في أقنعة مختلفة، كما يقول هومبارفون ديتفورت. فإذا كان هذا شأنها مع التاريخ، فكيف بما مع نكرة تدعى (نبيل سليمان)؟ إن لها إذن أن تجتمع مع المصور السينمائي سمير جبر، وهما يؤديان الخدمة الإلزامية في الجيش، ليحدثه عن إعمار القنيطرة، فإذا بنظرة رواية تنهض بين صلي وترائي: القنيطرة التي خلفها الإسرائيليون قاعاً صفصفاً عام 1974: من يعمرها؟ وكيف؟



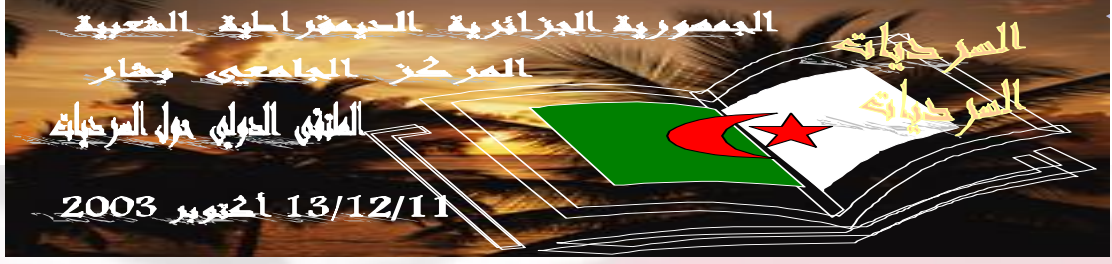
ستسمى القنيطرة في الرواية باسم القرية المحاورة لبيتي الريفي (جرماتي). وبالتالي، سيشتبك السيري بحرب 1973 والتحرير والانسحاب، وستتهك الرواية دماغوجيا النصر، فيحق فيها منع الرقيب السوري منذ صدورها في القاهرة عام 1978 حتى عام 1995، كما حق بصاحبها فصله من اتحاد الكتاب لسنوات. ولكن، ما صلة ذلك بطقوس الكتابة؟

ليست الصدفة بقانون وحيد، وإن يكن لها في الطقوسية ما للقانون، ولذلك يطلع السؤال عما بين الكاتب والمكتوب، عما بين السيرية والرواية. وهنا تبدو لي أسئلة زمن كتابة الرواية تفعل فعلها العميق، أيًا يكن الزمن الروائي. هل كان ذلك ما جعلني أعوم الزمن في رواية (السجن) أو في رواية (سمر الليالي)، لا حيلةً على الرقيب الرسمي وغير الرسمي المتربّص — أو على الأقل: لا حيلة وحسب — بل ليكون للرواية زمانها الطقوسي ومكانها الطقوسي اللذين تخاطب بهما مكاناً آخر وزمناً آخر؟

لولا أسئلة زمن الكتابة الذي أعيش، هل كنت صرفت تلك السنين وأنا أحفر فيما مضى من القرن العشرين، لأكتب (مدارات الشرق) أو (أطياف العرش) ⁽¹⁴⁾. هل كان

⁽¹⁴⁾ دار شرقيات، ط1، القاهرة 1995.

الرئيس



ذلك الحفر في الجذر الأندلسي في رواية (في غياهما)، أو ذلك الحفر في أفانين التعذيب في تراثنا الزاخر في رواية (سمر الليالي)، أو ذلك الحفر في الصراع على المياه في بلاد الشام كما كانت سوريا الكبرى مطلع القرن العشرين، أي في سوريا ولبنان وفلسطين والأردن اليوم، كما حاولت أن تكتبه رواية (مجاز العشق)؟

بينما تظل الأسئلة معلقة، توالي الكتابة / العمل طقوسيتها، لتكون احترافاً، لا تزجية أو نزوة، فيطلع مستوى آخر، أراي فيه وقد بلغت نهاية الكتلة الأولى من (مدارات الشرق) — والتي جاءت في الجزأين الأول والثاني — مخيراً — أو مسيراً — بين موتي وموت نجوم الصوان: إما هذه الشخصية من بين عشرات الشخصيات في الرواية، وإما أنت. إما أن تبقى فيما سيلبي من الرواية، فيعجزني حرف واحد إذن — أي: أموت — وإما أن تحتفي هي، وهذا ما اختارته الكتابة / الطقس / العمل، أو لعل نجوم نفسها هي التي اختارت، وفي كل حال، لست من اختار.

بعد (كذا) سنة، وبعد أكثر من ألف صفحة، تقدمت إلى (مدارات الشرق) امرأة أخرى، هي ترياق الصوان. لكن ما بيننا لم يكن من ذلك العشق الذي كان بين شقيقتها نجوم وبيبي. بالأحرى لم يكن عشقاً البتة، بل تلك العلاقة الملتبسة بين التوائم والتنافر والشهوة والصراع والإعجاب والحيدة، مما يقوم بين من يكتب أو تكتب، وبين هذه الشخصية الروائية أو تلك، من الذكور والإناث. ومثل هذا الذي كان مع ترياق الصوان، كان مع من لم يكن أو لم تكن في البال البتة، قبل الكتابة، أو في سنواتها الأولى، بل جاءت به — بما الكتابة. وها هو (تحسين شداد) يقهقه مؤيداً، وهو من لا زمني منذ البداية، لكنه في الجزء الأخير (الشقائق) تخلّق في ذلك النجم العسكري الانقلابي الذي شعشع في سماء الاستقلال السوري وغير السوري قبل نصف قرن، ولا زال يشعشع: هل



عليّ أن أكرر أن ما آل إليه أمرنا بفضل الشمولية الانقلابية العسكرية الثورية، بفضل الهزائم المبكرة والمتأخرة والفردية والوطنية، هو ما صاغ لتحسين شداد تكويناً جديداً في (الشقائق)؟ وبالتالي، فالكتابة قد تخلق شخصية روائية، كما قد تخلّقها مرة بعد مرة. وأحسب أن ذلك هو قانون — طقس من قوانين — طقوس الكتابة الروائية، حتى فيما يتلفّع منها بالسيرى، حيث يشته الكاتب كالناقد والقارئ في أن هذه الشخصية أو تلك تأتي (جاهزة) إلى الرواية. لكن التخيل يفعل فعله المحتوم السري. وبه ليست شخصية صبا العارف ولا شخصية فاتن ظروف في رواية (مجاز العشق) بفلاحة أو علانة. وليس (نبيل) في رواية (المسلة) هو من كتبها، على الرغم مما هو مشترك بين وقائع حياتهما، وعلى الرغم من أنهما يحملان الاسم الأول نفسه. وليست التقية خلف التحوير — من الوقائع إلى البنية — كما تستسهل القراءة المطابقة والمتلصقة في الحكم على الرواية السيرية أو السيرة الروائية، أو أية كتابة روائية متلصقة بالسيرى. بل هو فعل الكتابة أولاً وأخيراً و — على الأقل — أساساً. وقد يعني ذلك استفاقة مكبوتات أو إحباطات جنسية أو دينية أو سياسية، أو قد يعني مخالطة أحلام وأمنيات وشهوات ورغبات، فأراني ألقى الكتابة عارياً ونظيفاً وفائراً، وأهيء في رواية (هزائم مبكرة) لخليل وامرأة أبيه حرامهما، أو أهيء في رواية (سمر الليالي) للسجينة الإسلامية الشابة لبيبة، ذلك التعذيب الأسطوري: لدغة الكهرباء في البظر حتى ترتعش لبيبة، والشهوة أيضاً إذ يمتطيها قمر الزمان — من يعذب — كما تمتطى الدابة.

قد يبدو من التناقض ما يبدو بين القول بأن ذلك كله من طقوس الكتابة الروائية، وبين القول إنه العمل — فعل الكتابة وقوانينها الجهرية السرية. غير أن الطقوس ليست هذا الـ (خارج) فقط، بل هي أيضاً — وربما أولاً أو أساساً — ما يمور في الأعماق المجهولة لمن يكتب أو تكتب، ما يأتيه فعل الكتابة وقوانينها الجهرية السرية، حيث يشتبك الداخلي والخارجي في النوم أو على شَفاه وفي القراءة والسرحة والسكر. ..، وحيث العمل، إلى



الجلوس خلف المكتب للقراءة و/ أو الكتابة، هو التأمل والتخيل والقلق والإصغاء والملاحظة وموران الأسئلة ومخاتلة الأجوبة.. وبعض ذلك قد يستغرق من الوقت والطاقة مثلما تستغرق الكتابة، فإن قلّ عن ذلك مرة، فقد يزيد مراراً.

على مستوى آخر — كم من مستوى مر حتى الآن؟ — وكما جلا النقد الحديث، تبدو الرواية — كأني نص — شبكة من النصوص. وها هنا يبدو أن طقساً آخر من طقوس الكتابة يقوم. فالقراءة بعامة، والقراءة في خدمة مشروع روائي بعينه، ستملاً ما تشاء من الذاكرة، وتسري كما تشاء في الأعماق، كما ستملاً البطاقات، و(تقدح) الشرارات والأفكار. وفي الكتابة سيسري من القراءة ما يسري جهاراً أو مورابة، أو يصير سراً مستسراً مكنوناً بالدر، كما يردد صوفي، فتحول الكتابة ما سرى فيها بالكيمياء المعقدة، كما تحول القراءة الكتابة بالكيمياء نفسها، فإذا نحن أمام نص جديد، له من طقوس الحمل والمخاض والولادة — من طقوس الخلق — ما له.

إنه فعل مباشر وبالغ الوضوح: أن تقرأ وتتراكم قراءتك، وأن تتوله بمقروء وتستبطنه، وأن تنقله على بطاقة. لكن الأمر أيضاً بالغ الغموض وجواني وسحري، تناديه الكتابة في لحظة من لحظاتها، فتنبش الذاكرة والأعماق والبطاقات، ويشرع الغزل اللاغز والمراوغة والمراودة فالاشتباك أو الانصهار، يشرع الخلق. ولقد كانت (مدارات الشرق). بمعنى ما عيشي الأكبر لذلك. فبعد مئات الكتب والدوريات، مما قرأت من أجلها، وبعد مئات الحكايات والمذكرات والأحداث والأغاني والأمثال والشخصيات النكرات والشخصيات المعارف... كانت الكتابة تعجن القراءة في طقوسها، فتخلق من شخصيتين أو أكثر من تخلق — كم في ابن الأكاشي من هاشم الأتاسي وسواه؟ وكم في ترياق الصوان من بديعة مصابني وسواها؟ وكم في تحسين شداد من حسني الزعيم أو أديب الشيشكلي وسواهما؟ — وتبتدع من حدث أو اثنين أو أكثر ما تبتدع، بلا ناظم سوى لعب المخيلة. وعبر ذلك قد تأتي من أجل يومنا وغدنا بنص من دستور المملكة السورية لعام 1920، أو بنص



للكواكي من (طبائع الاستبداد)، أو بنص للسيوطي من (شقائق الإترنج)، فتلاعبه كما يحلو لها، تلتهمه فيشكلها من جديد وتشكله من جديد، كأن الكون في بداءته مرتع الخلايا والفيروسات و.. ولعل ذلك ما يجعلني أردد بصدد الوثائقي في الرواية: إن الوثيقة إذ تصير — بأية صيرورة — في حضرة الرواية، تفارق مصنفها، وتنهض بنسبها الروائي الجديد، فيكون للرواية أن تجمجم: هذه أنا وأنا هي، هذه وثيقتي وأنا الوثيقة، ولا شأن لي فيمن يبحث عن المطابقة بيني وبين التاريخ، ولا فيمن يطابق بيني وبين أية وثيقة.

هكذا عشت هذا الطقس الآخر من طقوس الكتابة في رواية (أطياف العرش) مع ذلك الدينوي المتأله (الطوبي)، وفي لعبة التناص مع كتب ومخطوطات دينية باطنية أو سرية، كما مع آيات قرآنية ومرويات شفوية ووقائع تحقيق أو محاكمة أو مداوات برلمانية... ومثل ذلك ما كان مع التراث الشعري والنثري الأندلسي في رواية (في غيابها)، أو ما كان في رواية (مجاز العشق) مع معاهدات ومقررات ومؤتمرات وأساطير وآيات و.. مما يتعلق بالمياه الجوفية والأنهار والروافد والبحيرات والحدود، من فلسطين إلى الجولان إلى جنوب لبنان إلى نهر الفرات إلى السدود التركية العملاقة إلى التصحر والعطش... وصولاً إلى النيل وسنغافورة والتجارة الراهنة والمقبلة للذهب الأبيض (الماء) الذي سيرث الذهب الأسود (النفط).

أما الصريح من هذا اللعب فمن ندرته ما نقلت من قصيدة مترجمة إلى متن رواية (المسلة) أو من نشيد الحزب السوري القومي في الجزء الثالث من (مدارات الشرق). بينما غلب على الصريح من هذا اللعب، فيما كتبت، أن يكون عتبة أولى للرواية، (قيس يبكي — مجاز العشق) أو عتبة صغرى تلو عتبة لحركات (فصول — فقرات) رواية (في غيابها).

من سائر ما تقدم، يبقى للكتابة التالية للرواية قليل أو أقل، لتنضاف إلى طقوس أخرى، ويكون الأمر بعامة أهدأ وأجلى، على الرغم من أنه قد يحدث — بعد فاصل زمني متعمد بين الكتابة الأولى وتالياتها — أن ينشأ تنوء أو أكثر، ضمور أو جفاف هنا، وسمنة أو ترهل



هناك، مما يستدعي العمل من جديد. وقد تعلق الأمر مراراً بالبداية والنهاية. فبداية رواية (ينداح الطوفان) أعيدت كتابة صفحات منها بعدما تقدمت بها للنشر. ونهاية الجزء الأول من (مدارات الشرق) كُتبت بعدما قررت توزيع الكتلة التي كنت قد أجزتها إلى جزأين، لا لسبب إلا لأنها كانت قد نافت على ألف ومائة صفحة. وكذلك كانت كتابة نهاية الجزء الثاني (بنات نعش). وإذا كانت بداية رواية (في غيابها) لم تتبدل، فقد كتبت نهايتها مراراً قبل أن أركن إلى الصيغة المنشورة.

بعد الكتابة الثانية للرواية، أتجراً على أن أقرئها لأحدهم وإلحادهن من أقرب الأصدقاء والصديقات، ولا بد أن تكون إحدى القراءات لمن لا يكتب أو لا تكتب. ولم أخرج على ذلك غير مرة، تجرأت فيها على أن أدفع للصديق الكاتب نهاد سيريس بقراءة مائة وخمسين صفحة من بداية الغرق في (مدارات الشرق).

بقدر ما يقلقني أن تنكشف لما كتبت عورة ما جراء ذلك، بقدر ما يغبطني أن عورة انكشفت قبل النشر. ولكني قد أعاند في أن المكشوف عورة، وقد أظل أناوش الندم على ذلك بعد النشر، كما جرى بصدد فصل من رواية (مجاز العشق) يجذر بملاعبة الوثائق للحرب القادمة على المياه — لا ريب فيها — في النصف الأول من القرن العشرين. فقد اقترحت الصديقتان الفنانة مها الصالح والكاتبة نعمة خالد، تسريب هذا الفصل في نسيج الرواية، بدلاً مما رأتا فيه من تنوء.

أليست الرواية همماً مقيماً منذ ما قبل العهد بالخلية — في تاريخ النشوء — حتى عهدنا البشري، على الأقل؟

خاتمة:

لولا الثلج لما كان في رواية (ثلج الصيف) ذلك المشهد الجنسي بين سمية ويونس. ولولا الثلج لما كان لفؤاد صالح وصبا العارف في رواية (مجاز العشق) ذلك (الطقس) في أوتيل فيلادلفيا في عمان. ولولا سفري عشرات — أم مئات — المرات بالطائرة، وقراءاتي في



الكتب العلمية، لما كان للشمس في خاتمة رواية (في غيابها) ما كان، ولما جاءت الخاتمة على هذا النحو، ولما كان أيضاً لفؤاد صالح وصبا العارف في (بجاز العشق) ما كان في (الزبداني) مع الغيوم.

إنها الطبيعة، فأين طقوس الكتابة من طقوسها؟

بالطبيعة ابتدأت هنا. ولعلني سرت من بعد على الصراط غير المستقيم بين الإبداع والاحتراف، بين الطقس والعمل، حيث تشتبك العفوية بالقصد، والغموض بالوضوح، والمكر بالبراءة، فإذا للكتابة من الفردية والمزاج والطباع والعادات والأدوات مالها، بحسب من يكتب أو من تكتب. وإذا للكتابة بحسب هذا أو تلك، طقوسها السرية حقاً، ولكن: الجهيرة أيضاً، مما توفره الخبرة الشخصية والخبرة التاريخية لمن سبقوا وسبقن، بقدر ما توفره الخبرة المستكنة في تكوين هذا الكائن الكاتب — الكاتبة عبر مليارات السنين.

على ذلك الصراط غير المستقيم تقوم فضيلة الاحتراف، مقابل جرائرها إذ يُحكّم البيولوجي، أو يُتجاهل أو يُيخّس الجواني. بيد أني أراني بعد كل ما تقدم أكبر لجلجة وعمّة، من قبل الكتابة إليها، من الطقس إلى العمل، من الحمل إلى المخاض إلى الولادة إلى التحولات والموت والانبعاث. فما جدوى كل ما تقدم إذن؟ أليس الأجدى أن أمضي إلى الكتابة، وليكن للطقوس ما تشاء؟.

الدكتور الشيخ بوقربة : الكتابة والنص

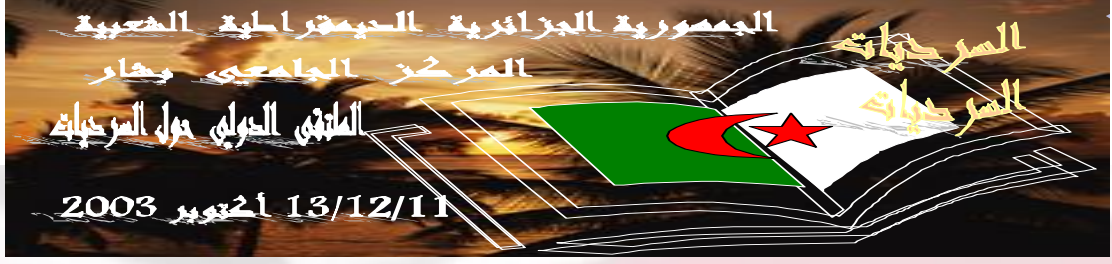
(بحث في المفهوم والدلالة)



جامعة وهران

يطرح موضوع الملتقى أسئلة كثيرة تدور كلها حول الكتابة. وموضوع الكتابة من الموضوعات القديمة في الفكر الإنساني، شغل بها الأقدمون منذ عهد بعيد؛ وهي في تراثنا العربي قديمة قدم هذا التراث، شغل بها الفلاسفة والمنظرون والنقاد والكتاب والشعراء على السواء، كما عرفت العصور المتأخرة، وعجت بها كتب المنظرين الحدائين (، وجاك Greimas)، وقريماس (Roland Barthes أمثال: رولان بارت)، (، وسواهم من كبار السيميائيين واللسانيين. Jacques Derrida دريدا) ، ورغم كل هذه الجهود يبقى التساؤل مطروحا؟ هل تُعرّف الكتابة؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن تعريف مالا يعرف؟ على حدّ قول الدكتور عبد الملك مرتاض الذي قرّر أن الكتابة معرفة مرموقة، وهي سرّ مهراق على صفحة ورق.. وهي جمال مذاب على قرطاس.. وهي خلود صامت يتخذ له أدوات ومن عجيب أمر هذه الكتابة أنها صامتة... صامتة.. وهي عمل عجائبي يطفح به الإلهام تستحيل بالقراءة إلى ناطقة (1).

وقد ارتبطت الكتابة بالإبداع، وبالملتقى، فقد طرح كثير من النقاد أسئلة كثيرة عن أفضل أوقات الكتابة؛ مثل: متى نكتب؟ وعمن نكتب؟ وكيف نكتب..؟ ويعدّ بشر بن المعتمر (2) من أوائل النقاد القائلين بعفوية الإبداع في الكتابة، يقول: ((فإن ابثليت (فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك،... بأن تتكلف القول) وعواده عند نشاطك وفراغ بالك؛ فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة ((3)))



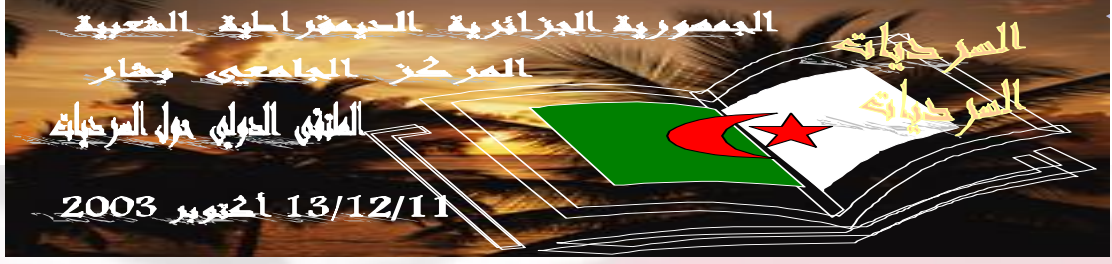
ولعل أكثر النقاد القدماء تناولا لمسألة الكتابة أبو علي الحسن ابن رشيق الذي رأى أن شعرية النص تكمن في الجمع بين المطبوع والمصنوع؛ لهذا طلب إلى الشاعر استخدام الصنعة الخفية اللطيفة، وأن يتعد عن التكلف والتعمّل كي لا ينقلب الخطاب إلى تكلف ظاهر ثقيل عاري من بعض الوجوه البلاغية التي يميّز بها الكلام الأدبي من سواه، البلاغة ((قليل يفهم، وكثير لا يسأم)) (4) .

وهكذا عدّ الدكتور عبد الملك مرتاض الكتابة جهازا معقدا يفضي إلى إثارة النص ((الذي لا يغتدي في حقيقته نصا كامل النصية، إلا بعد أن يمر بمراحل بعضها ينصرف إلى الخيال والإلهام، وبعضها يتمحض للتجربة والممارسة، وبعضها ينصرف إلى الجهد)) (5) . . . العضلي)

فما النص _ إذن _ وما علاقته بالكتابة ؟

للإجابة عن هذا التساؤل سنركز على تحديد مفهوم النص الذي هو الجسد الحقيقي لعملية الكتابة .

ويعد موضوع النص من القضايا الكبرى التي دار من حولها الجدل والاختلاف؛ ذلك أن النقاد سئموا فوضى المفاهيم التي سادت مضامينه، كما أن من يطالع ما كُتب حول مفهوم النص باللغة العربية تنتابه حيرة مربكة، ويهوله ما يجد من فوضى، وخلط واضطراب، ومن بين أسباب هذا الاضطراب في تحديد مفهوم النص ((غياب تصور نظري محدد المعالم، ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات: مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام، وإلى الأساليب البلاغية؛ ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة)) (6) .



(مشتقة **Texte** وإن ما يطالع بعض المعاجم الغربية المتخصصة يجد أن لفظة)
(⁷) ، وهي تعني في الثقافة اللاتينية: (النسيج)، إلا أن **Textus** من اللفظة اللاتينية)
هذه اللفظة تطورت _ دلاليا _ وأصبحت تعني نسيج النص، لما يحمله النص من وحدات
لغوية طبيعية متسقة، وهذا معناه أن النص وإن كان يقوم على المادة اللغوية، فهو ((شبكة
من العلاقات تمتاز مكوناته بالانسجام والتماسك والعضوية والترابط والدينامية)) (⁸) .

وإذا تصفحنا المعاجم العربية، نجد ابن منظور يقدم عدّة معانٍ للنص تؤدي كلّها
معنى الظهور والبروز، وغاية الشيء ومنتهاه، إلا أن ابن منظور لم يتجاوز المعنى اللغوي
للنص، ولم يعطنا المعنى الاصطلاحي من خلال مدارسته مادة (ن_ص) بل اكتفى
بالقول: إن النص يحمل معنى إظهار ما خفي من خلال الانتقال من نقطة بداية ونقطة
نهاية.

أما المعجم الوسيط، فقد أثبت المعنى الاصطلاحي للنص: فهو صيغة الكلام
الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص أيضا ما لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد
مع النص (⁹) .

يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول المؤسسين لمفهوم النص في الثقافة العربية
الإسلامية هو الشافعي الذي عرّف النص في رسالته، وقرّر أن النص هو: ((المستغنى فيه
بالتنزيل عن التأويل)) (¹⁰) .

يظهر أن الشافعي ربط مفهوم النص بالتأويل، وهذا أمر معروف لدى كثير من
المفسرين، والمتصوفة والمؤرخين (¹¹) .



نستنتج مما تقدم أن هناك اختلافا واضحا بين مفهوم النص في الثقافة اللاتينية، وبين مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، فالنص ((في المجال الثقافي اللاتيني هو النسيج التي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات) (12).

أما النص في الثقافة العربية الإسلامية، فلا يعني النسيج، وإنما يعني الظهور والبروز، يضاف إليه التأويل الذي يعني في النقد العربي الحديث: القراءة، ذلك أن التأويل هو الطريق المؤدية إلى معنى كلمة ملفوظ أو نص.

وقد ربط النقاد المحدثون بين الكتابة والنص، ورأوا أن العلاقة بينهما هي علاقة (فالنص تالٍ للكتابة... معقدة جدًا ((فعلاقة الكتابة بالنص هي علاقة الأصل بفرعه (متولّد عنها، فهو ثمرة من ثمارها)) (13)؛ ذلك أن النص عبارة عن وحدات لغوية منضدة متّسقة، والكتابة عبارة عن وحدات لغوية منضدة متّسقة منسجمة. وهذا معناه أن التنضيد هو القاسم المشترك بين النص والكتابة؛ لأنه يضمن انسجام العلاقات بين أجزاء النص، مثل أدوات العطف وغيرها من أدوات الربط (14).

ولتحديد مفهوم النص وعلاقته بمستويات الكتابة كالحطاب مثلا، يعتمد الدكتور محمد مفتاح المنهاجية القرماشية ومصادرها المختلفة، مستثمرا النتائج التي توصلت إليها (في هذا المجال، كما تتبع الدكتور محمد مفتاح جهود Greimas نظرية قريماس) النقاد العرب القدامى أمثال: عبد القاهر الجرجاني، وابن البناء المراكشي وسواهما، ثم انتقل بعد ذلك_ إلى تتبع مفهوم النص عند الغربيين؛ لينتهي إلى جملة من التساؤلات عن بالكتابة، أو Texte، يقول: ((لماذا لم تُترجم كلمة Texte ترجمة النص بكلمة



بالكلام ، أو بالنظم لاشتراكها مع الأصل اللاتيني في التتابع والتماسك والتعلق والتنظيم (((... والتقنين والشمولية، وإنما تُرجمت بـ (النص) مع أن له معنى اصطلاحياً ضيقاً ((15)

فالنص وإن حمل معنى الظهور والبروز يحتاج إلى الكتابة، لأنها شرط ضروري من بالنص انتبه إلى أهمية الكتابة والكلام في **Texte** شروطه، كما أن الذي ترجم لفظة النص .

ومهما يكن من أمر؛ فإن مفهومي الكتابة والنص لا يزالان في حاجة ماسة إلى البحث والدراسة قصد تحديدهما تحديداً علمياً، وهذا التحديد لا يتأتى إلا باستيعاب **Les** موروث الآخر، واستيعاب هذه الشبكة المعقدة من المحددات (**Déterminants** المتنوعة لدلالات مفاهيم النقد العربي الحديث ومصطلحاته؛ لأن أحد أسباب تخبطنا في استخدام المفاهيم هو أننا أغفلنا هذه المحددات، وظننا أن الأمر ((لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى، ونسينا أن اللغة ثقافة وفكر، وليست مجرد . وعاء نصب فيه ما نريد من محتوى) (16)

هوامش البحث :

- (1) _ ينظر: الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة) مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض/ السعودية - سلسلة كتاب الرياض: 61-62 1419 هـ:ص 165_166.



(2) _ هو بشر بن المعتمر، صاحب فرقة البشرية، انتهت إليه رئاسة المعتزلة ببغداد، خالف المعتزلة، توفي في سنة 210 هـ (ينظر: الشهرستاني: الملل والنحل: 81/1).

(3) _ ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الرابعة _ مكتبة الخانجي، القاهرة: 1975 138/1 .

(4) _ ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقران، الطبعة الأولى، دار المعرفة: بيروت لبنان: 1988: 418/1 .

(5) _ الدكتور عبد الملك مرتاض: المرجع السابق: ص: 303

(6) _ الدكتور محمد مفتاح " المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) الطبعة الأولى _ المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء: 1999 ص: 15.

(7) Robert Dictionnaire historique de la langue française , voir textus,p: 112,et Encyclopedie philosophique universelle, voir p: 2578-2579

(8) _ أحمد الفوجي: من المعرفة اللغوية إلى المعرفة النصية (أو الحديث عن ضوابط التأويل)، مجلة علامات، العدد: 13 مكناس /المغرب: 2000 ص: 107.

(9) _ ينظر: ابن منظر: لسان العرب، دار صادر، بيروت ، لبنان: مادة(نص)، والمعجم الوسيط : مادة (نص) ص: 929 .



(10) _ محمد بن إدريس الشافعي: الرسالة: تحقيق أحمد محمد شاكر المكتبة العلمية القاهرة: ص:14 .

(11)_ ينظر: الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص:18

(12)_ الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص:19

(13)_ الدكتور عبد الملك مرتاض: المرجع : ص305

(14)_ الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص 27

(15)_ المرجع نفسه : ص27

(16) _ الدكتور عبد النبي أصطيف: المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة (

مشكلات الدلالة ومواجهتها) مجلة مجمع اللغة العربية المجلد 75، الجزء:1 دمشق : ص:146.

الرئيس

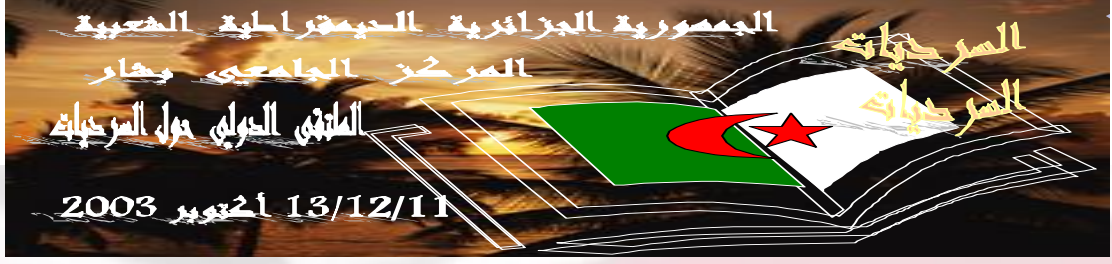


الحبيب السائح : الكتابة وتجربة الكتابة

الكتابة عن الكتابة أمر مشقّ. فهي، عندي، مدعاة للحيرة؛ ذلك بأنها تنير في شاشة ذهني ارتجاجا، فلا تستتب صورة الموضوع إلا على احتمال أن يكون ما استقر عليه نظري، إلى حدود المسألة، هو القريب إلى المطلوب.

الكتابة عن الكتابة مجازفتي في ميدانٍ كل ما فيه تقريبي، نسبي، لا يخضع لأي قطعة. وشرطي، مثل أي كاتب، حين أخوض فيه، أن أزعّم أي أقول ما يترك الانطباع بأنه القطعي. وأنا لحظة الكتابة لا أنسج إلا بما هو أوّهن من خيط العنكبوت؛ فكيف لي، إذا، أن أعيد فك خيوط تلك الكتابة، على هشاشتها؟

ها هي إحدى أهم مشكلات الكتابة تواجهني، في تأنيث موضوع عن الكتابة: اللغة!



تاريخ الإبداع الأدبي، شعرا ونثرا، كم أتصور، هو تاريخ اللغة؛ في صيرورتها المعجمية والاستعارية. فأني إذ أكتب عن الكتابة، إنما أنا أستهلك لغتي من المخزون الاصطلاحي، ولكني حين أكتب الكتابة فأنا أنحت لغتي الأخرى نحتا مما هو غير مطروق، أو هكذا أعتقد.

غير أن المخزون الاصطلاحي، هو الآخر، نسبي المحمولة؛ نظرا إلى انزياحات مفاهيمه، والتي كثيرا ما يستعصي ضبط حدودها على الكاتب؛ فأنا لست في توافق مع هو قطعي ومحدد؛ ثم إن ذلك مما هو مخصوص به جهد الأكاديميين وعلماء اللغة والمشتغلين على النص الإبداعي. فإني أجدني أقوم الذي يغريني بالانحشار في ما هو خالص لغير الكاتب بأن أستنفد كلماتي من مدونة الكتابة نفسها؛ كما أعيشها، كما أحسها، كما أحلم بها أن تكون؛ أي مغايرة !

إني أراهن على مدى ما يمكن أن تبلغه لغتي من الالتباسات في مواجهة القطعي. الكتابة، عندي، إمكان الذي يستحيل. من أين لي، إذاً، بالعبارات التي تقرّب مثل هذا الزعم؟

هناك مؤشر، عند كل كاتب — بهذه الصفة — يكرّس الانطباع لديه، حين إنهائه فصلا ومعاودة قراءته أو عقب إتمام النص، بأن ما أنجزه، من حيث اللغة واللغة حصرا، يكاد يكون متأتيا من غيب، أملته قوة خفية، أو هو انكتب في لحظة لاوعي؛ كأن هناك ذاتا أخرى تحل محل هذه الذات التي تكتب، الآن، هذا الموضوع. أحس نفسي حاضرا، أفكر؛ على عكس لحظة فعل الكتابة التي أفقد خلالها الصلة بهذه الذات. لعل ما يتم آنذاك هو ترسيخ ما هو زائل في الوجود لتحفظه اللغة؛ إنه، لذلك، يكون مختلفا.



الكتابة، بهذا المعنى، ماء نبع، نهر أو شلال، في تجدد لغتها.
اللغة هنا، في الكتابة عن الكتابة، مطالبة بأن تكون عارفة، واصفة، ملتزمة اقتصادها،
هادفة، مبلغة، متنازلة عن حريتها، لابسة ثوب العقل، مؤجلة الشطح، في مباحة عما هو
جنونيّ.

اللغة هناك، في الكتابة، مهرجان لانتشار المجازات والكنيات والمفارقات في مرج من
الكلمات التي تنزع عنها أسمال ما حمّله إيها اليومى المتذل، والصحافي والمؤرخ، وكل
كتابة سابقة؛ لتحتفي بما ألبسها إيها من ظلال جديدة أجمعها لها من هذه الضياعات التي
أراها في عزلتي، من تلك الأصوات التي تنبع من صميتي. إني في حال سماع! إني في موضع
تلقيّ؛ لعلني أكون حينها أكتب.

إنها متعتي أن أنتصر على ما ينعرض لي من مستهلك اللغة. هي لذتي أن أحس أن لغتي
المنشأة تبتهج مثل جنيّة لخيوط الشمس ترقص بلورات الطلّ. هل من متعة خارج اللغة؟
الرواية العربية، والرواية في الجزائر، المكتوبة بالعربية، يمكنها أن تكون عالمية الموضوع،
إنسانية الفكر؛ غير أنها لن تكون متميزة من الرواية الأخرى. قد تغدو بلا نكهة، بلا
طعم، بلا لذة أخرى، إن هي لم تزد على أن تترجم من موروث " الآخر " الإبداعي، من
حيث التركيب النحوي ومن حيث المجاز، ومن حيث نقل المشاعر؛ مؤلّية — إن لم تكن
عاجزة — عما تشتغل به ذاكرة إنسانها الجماعية ونفسه الجماعية، ومن ثمة اللغة التي تنفرد
بها تلك الذاكرة وتتحرك بها تلك النفس.

هنا قول الرواية. هنا جمّ الصعوبة. وهنا التغيرات المؤمل أن يجعل " الآخر " يرى نفسه من
خلالنا؛ باعتباره جزءا من تاريخنا الإنساني الذي يبدو أنه أنسته إياه درجات تطوره التقنية.

أشعر أي محاصر باللغة، ولكني كم أحزن لكوني مضطرا، باستمرار إلى الترجمة من لغة أُمّي
ومن لهجة محيطي ومن لغة " غيري " التي تعطيني أسماء الأشياء التي لم تنتجها لغتي ولا



صنعتها. ويبدو في الأفق القريب أنها لن تلحق بما بلغته اللغات الأخرى من كفاءة على التسمية.

فحين أكتب، لا أبلغ درجة الكتابة إلا بعد قطع مراحل تلك " الترجمات " بالمشقة كلها وبتكلفة إنجاز النص الزمانية المرهقة. نصي، في مسودته الأخيرة، هو مجموعة من اللغات التي أعيد تشكيلها وصياغتها في سياق عربي، ألزم نفسي بأن يكون خالصا للكتابة، مهما تبلغ درجة الألم وثنم الجهد.

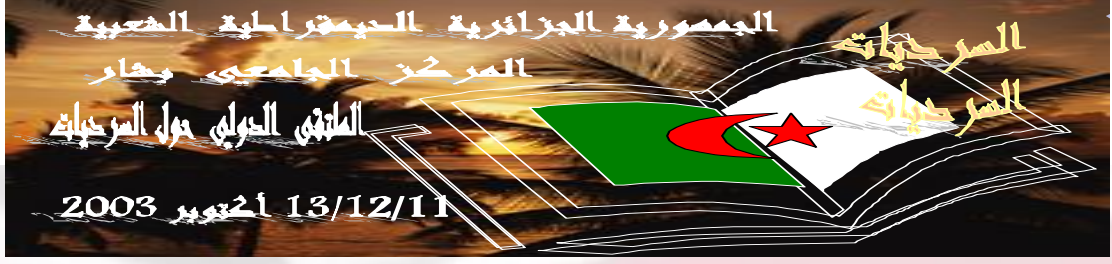
لست أعلم إن كان هذا هو قدر الكتاب الآخرين، في لغتي أو في لغة ثانية؟ فأنا في حال مستمرة لصنع لغة كتابتي، وقارئى المفترض ليس له في الواقع وفي المحيط وفي الذاكرة اللغوية المدرسية منها والجامعية ما يسعفه على ربط الصلة بين كتابتي وبين قراءته. إنه قارئ مفترض يكاد يكون مقطوعا عن أي قراءة. إنه قارئ بلا لغة. وكتابتي موجهة، إذاً، لقارئ يفترض أن تكون له لغة.

إنها محنة الكتابة، بالعربية، في الجزائر !

للكتابة بداية هي التاريخ نفسه، ولها تاريخ هو العقل، وهوية هي الحرف، ووجود هو النص، وجمال هو الخيال، وفعل هو النسخ والنشر، وحياة هو الأثر، وموت هو الرقابة، وانبعث هو الحرية، وذاكرة هي القراءة، وضرورة هي المغايرة، وفضاء تتحرك في حدوده هو زمن الإنسان، ومسار ترحل فيه هو المغامرة.

الكتابة أروع مزيج بين قدرة العقل وسلطة اللغة وسحر الخيال وقدسيتها الخط؛ إنها بيان الإنسان إلى ذاته ليتذكر، دائما، أنه أجمل مخلوق أعطاه الله من روحه ما لم يعطه غيره: الأسماء !

الأسماء عندي، أنا المخلوق، هي هذه الآثار المخطوطة بلغات الإنسان كلها والتي لم تخط بعد، الباحثة عن كمال لن تبلغه ما دامت اللغة صورة من صور الحق بسطها لخلقها ليعرفوه بها.



فكم كان يجب أن يمر من الوقت لتتحول الكتابة من الرمز المنطوق إلى الصوت المحفور ومنه إلى الحرف المقروء، ومن هذا كله إلى هذه الكلمة العجبية التي تحيّل الواقع، وتعيد صياغة التاريخ، وتسقط الأنوار على آفاق تُعدّ مجاهل لم يكن العقل ليلبغها دونها، وإلى استغوار الذات البشرية وإجلاء مكهوتها؟

لغة الكتابة هي الهلام نفسه: تلك المادة الغريبة التي هي مزيج من السيولة والصلابة. أفترض أن الإنسان هو الكتابة عينها؛ باعتباره أثرا ناطقا. فهو محصلة كل مفارقة وكل تناقض وجميع الثنائيات؛ مثل اللغة؛ مثل ما ينبغي أن تكون عليه الكتابة، وفوق هذا يتوافر له وعي الذات والوجود والزمان والمآل بوسيطه اللغة التي أشعر أنها تقربني إلى الحقيقة الكلية كلما أحسست أني أجّدت التصوير بالكلمات. الكلمات من الكتابة، من النص، بمثابة الروح من الجسد، وما دام الروح نفحة عليّة فيه، كذلك فإن لغة الكتابة لا تكون إلا من ذلك الروح. الحكمة باللغة؛ فمن ملكها كنه سرا من أسرار الحقيقة. وحين يتعلق الأمر باللغة العربية فإن أحسب أن أجلى سر فيها هو نظمها المدهش في أقدس نص توجّج بيائها.

يندثر الأثر ويزول المكان ويندرس الرسم وتبقى اللغة ما بقي الإنسان؛ أحسها الزمان ممتدا في ذاكرتي. لا أتصور زماني يحدث خارج اللغة؛ ما الذي يبقى مني، بعد فنائي، غير لغتي؟ هل لي أن أتصور الله خارج اللغة؟ والمحبة؟ والعشق؟ ما الرواية، إذاً، غير اللغة، إن كانت الرواية ليست سوى إعادة صياغة ما يستعصي على غير اللغة أن تقوله؟ أذا ظل المسرح، بامتياز، احتفالية للغة أمام الجمهور، واستمرت الرواية فعلا فرديا كتابة وقراءة؟



أقدم الذي لا يزال متوصلا في ذاكرتي هو هذه المتون، من قصة بدء الكون في النصوص السماوية والسيرة، ومن نزول الإنسان إلى الأرض لينشد حكايته بملاحمه الشعرية التي تتسم صراعه وتصوغ سؤاله ولتوّن حلمه وتكتب قدره.

ثم، لينتقل إلى مستوى أرقى من الحكيم تطلب زمنا كي تكتمل عناصر بنائه كجنس أدبي؛ إنها الرواية في نوعها التاريخي، الديني، السياسي، الاجتماعي، البوليسي، قبل أن ترسو على طابعها الروائي فحسب، متغربة حدودها الشكلية والموضوعاتية إلى انفتاحها على كل إسهامات الفنون الأخرى من أسطورة وشعر ومسرح وقصة قصيرة وسينما وفن تشكيلي، باستلهاً لغاتها، غاطسة في غمرة التجريب.

أقدر أن الكتابة حفظ لجنس الإنسان.

لعل الرواية أن تكون الجنس الأدبي الذي يتطور من داخله؛ لأنه يحصي تراكمه فلا يأخذ منه نحو ذلك التطور غير ما يتميز بالخصوصية. ولعل الرواية أن تكون الجنس الأدبي الذي لا يدور حول نفسه؛ لأن لغتها أقدر لغات الأجناس الأخرى على قول ما لا تنطق به الروح الجماعية لأمة ما.

النص الروائي يولد ميتا إن أصيب بالترتيب والمكرر والمنسوخ؛ بفعل ترهل اللغة.

اللغة هي قوة الرواية، سرعتها، سطوتها، وهي لذتها وبهرها.

فمن العجيب، في سيرورة تأثير اللغة على مستقبل خطابها الأدبية، خاصة، أن يجتمع تحت ظل سلطاتها كل من النبي والكاهن والعراف والصوفي والكاتب؛ فهي القاسم المشترك بينهم في بحر المتلقي حين تغدو هي لغة اللغة بعلوها على السائد والمبتذل، وعلى ما قرّ في طرف اللسان من المتداول المعياري؛ لأن سياقاتها — على ألسنتهم — توقع الاختلاف وتحدث الانبهار وتثير الدهشة وتحصل المتعة.



يبقى الفارق، في ظني، بين النبي وبين الآخرين — باعتبار المقدس والمدنس — هو أن الأول يستمد لغته من منهل ملكوتي وأن البقية، مجتمعين، يستمدونها من منبع كهنوتي؛ فهم أنبياء بهذه الصفة لولا أن لغتهم مدنسة. فإن الذي يوحى إليهم، كما يُعتقد، شيطان.

لا أرى الشيطان سوى قوة الذات الخفية حين تبلغ درجة من الزخم تنقلني، لحظة الكتابة، من مستوى الآخرين الحسري إلى مرتقى جميع موجوداته هيولية؛ أستعين بلغتي على وصل جزئياته — كي يصير مادة صلبة! — فأجد لغتي، التي أعرفها، عاجزة عن الوصف، عن التسمية، عن الانكتاب بما في مقام ما أحس: من هنا تبدأ الكتابة!

فكلما شفت الذات تجردت اللغة فحدث فعل الكتابة الذي! هي حال شعرية بامتياز يصير أحد أسراره هذه الوفرة التأويلية التي تتيحها اللغة للقارئ على مستوى علامة المعجم ووظيفة الدلالة وتشكل الزمن وتهندس الفضاء وحركة الحياة.

اللغة هي سلطة كل واحد من أولئك، في عصره وفي علاقته وفي دعوته وفي قدرته التنبؤية. تبقى للكاتب، بعد النبي، حظوة أن يُوجد نصه أتباعا له؛ هم القراء، بفضل النشر والترجمة والاقْتباس والنقد، تأويلا أو تفسيرا. فإن كان نصه لا تضاهي قيمته تلك التي يجوزها النص المقدس، في بعض العقائد، فإنه، برغم ذلك، يحظى، أيضا، بالإعجاب وبالاعتراض والحدود؛ فهو يجيا بهذا كله.

يلزمني، شخصا، كثير من الكفاية واللباقة والاحتمالية اللغوية، لأوجد لكتابتي الحقل الاستعاري الذي يعلم حدود نصها، في كل مرة. إنه ثم سعيي إلى التميز من زملائي الكتاب الآخرين.

فالكاتب، وحده، يبقى، بعد انقطاع النبوات وانحسار الكهانة، ما يشبه الحق الإلهي في تقويل اللغة الذي لا تقوله في غير الكتابة.



فتناول تجربة الكتابة — الروائية تحديداً — عندي، كما عند غيري من الكتاب، أعدّه تنويع على كتابة السيرة الذاتية؛ نظرا إلى الموقع الوسط الذي تحتله، فهي ليست في حقل البحث؛ أي الكتابة الأكاديمية ولا في مجال الكتابة الإبداعية.

فالتناول، إذاً، تعترض تحققه المكتمل الرقابة الذاتية على سر الكتابة نفسه؛ لطابعها الكهنوتي، وعلى العوامل الذاتية، الحميمة منها أحيانا، والتي أسهمت بوافر الزخم في بلورة جمالية النص، وشيء من عدم القدرة على استبصار تلك الخفايا التي تنتشر صورها في النص فتتملص من التفسير، وتبقى، بالمقابل، مفتوحة لتأويل؛ ذلك بأن فعل كتابة الرواية خاصة، يتم في أرقى درجات العزلة والغيبية. ألهذا كان فضاء فعل الكتابة أشبه بمعبد، وكان الكاتب كاهنًا، وكانت الكتابة تكهينًا؟

فعل الكتابة الروائية رحلة في يَمِّ لإنشاء جزيرة من الكلمات.

فالكتابة عن تجربة الكتابة، من الداخل، لا تعدو أن تكون محاولة لتوعية اللاوعي وعقلنة اللاعقلاني ووقعنة اللاواقعي؛ أي إيجاد مسوغات للكتابة من برانية النص وبعيدا عن ملايسات انكنابه ومن خارج فضائه، ومن ثمة الاستعانة على منغلقاته بمفاتيح يستعجل المشتغلون على النصوص، أحيانا، نحتها. وفي كل محاولة يكون الكاتب أشد ضنا بها؛ فإنه غالبا ما يُطلب إليه، كما هي الحال هنا، مثل الذي لا يجد الفنان التشكيلي كلمات إلى ترجمته من اللون والظل والحركة، أو الشاعر ما يكفيه من الأوصاف والمترادفات لتقريب استعاراته ومفارقاته، أو الموسيقي ما يسعفه على ترجمة واحدة من جملة الموسيقى إلى لون أو كلمات.

أما الحديث عن كيف يتقاطع الكاتب مع المهندس المعماري في التحضير لإنشاء نصه فإن هناك من المزايدات، لدى بعض الكتاب، ما يحجب أن تُرى حقيقة وضعية كل كاتب حين يباشر فعل الكتابة؛ لأن التفاتة إلى تاريخ الكهانة والنبوات والعرافة تمكن من رسم انطباع ما عن تلك الوضعية.



إني أنسكن بهوس الكتابة فأقلق وأخاف وأرتبك؛ فخيرع هذا في ذاتي حال إرهاق نفسياني تبدأ درجات تصاعده تفصلي شيئا فشيئا عما يحيط بي من عاديّ ومألوف؛ المرئي منه ، يتم الشروع في (prématuré) والمحسوس، لتدخلني في حال شبيهة بحال خداج التخلص منها عبر ألم اللغة السامية عما يبقي مستخدميهما الآخرين في منزلتهم الدنيا، فانيا عن العالم الخارجي وعن ذاتي الحينية، حاشدا قواي العصبية لإثارة كوامن ذاكرتي التي أقيم منها أسس إنشاء نصي، مشظيا حواسي بين اللغات كلها لأنتقي منها ما يمثل لي جمعه فيض لغة أخرى تصير هي لغة كتابتي.

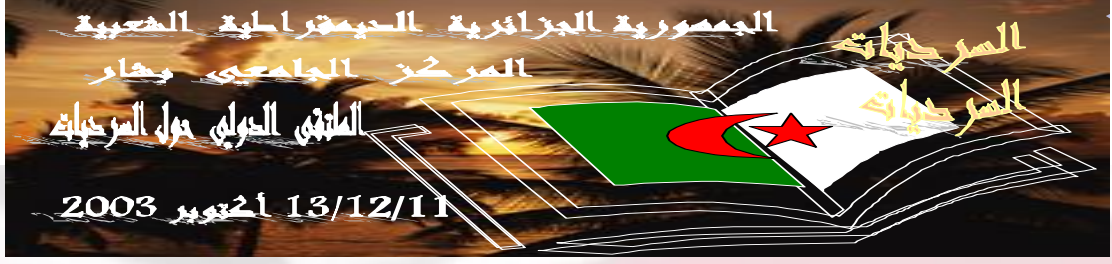
ليست الكتابة سوى رهان مع الذات على قول ما لا تستطيع لغات الآخرين تشكيله. إننا لا نكتب سوى الخداج. أما المكتمل فإنه لا يحدث، في الغالب، سوى مرة واحدة إن حدث.

مباشرة فعل الكتابة لا تلبث أن تؤدي إلى تصعيد ألم البحث عن الجزئيات، الجزئيات كلها والتفاصيل؛ لأن التأثيث عملية لاحقة، ولأن الوتيرة التي تأخذها سرعة النص هي اشتغال نهائي على أزمنة الفعل والبنيات الصرفية واقتصاد الجملة.

ليس في النية، هنا، قصد إلى تشبيه حال فعل الكتابة بحال استقبال خطاب تنبئي. هذا شأن

لا يجوز ادعاؤه؛ نظرا إلى النوافذ المتعددة التي تفتحها عملية الكتابة على الكاتب في استنزاف لقواه، قواه كلها؛ العصبية منها خاصة، في مواجهة وجود يبدعه لا تطاوعه، على الاتساق، عناصره الزمانية والمكانية والبشرية والطبيعية وما فوق الطبيعية، أحيانا، والفكرية والتاريخية والسياسية الاجتماعية والأخلاقية، غالبا، والبيئية، والذاتية التي تشكل في معظم الحالات محور دورة الكتابة، والموسومة بخييات الكاتب الجزائري وإحباطاته ودماراته، في وطن يتراجع فيه العقل وتنحسر عنه دائرة التسامح وتضيق فيه فسحة الأمل وتستشري فيه الخيانات ويرتع فيه الفشل ويلفه الرعب ويجيا فيه الموت.

وزيادة، فهي تفتح عليه نافذة مسميات تلك العناصر كلها لإخضاعها لسياق لغة الكتابة.



هل يمكن زعم أن حال الكاتب لا تختلف كثيرا عما تورده أساطير الأولين من اليونانيين، عن التأليه خاصة؛ في كون الكاتب، بهذه النظرة، ليس نصف إله واحد، فحسب، سخر له عنصر وجودي يتحكم فيه، ولكن مجموعة من أولئك الأنصاف يتضامنون جميعا

لاستنساخ عالم مصغر شبيه، في وجوده، بالعالم الحيوي؟

تسويغ فعل الكتابة كونه فعلا كهنوتيا قد يتأتى من هنا، وكون الرواية أسطرة جديدة لإنسان ما بعد الشعر قد لا يبطل مثل هذا التخمين.

أحسني غير قادر على الإفلات من أسر المفارقة بزعمي أن الكتابة ليست هي الحرب ! الحرّنها أو التولّي عنها أو (l'éphémère) الاستنزافية الصامتة ضد الزائل الانسحاب منها هو نكسة الكتابة ذاتها، ومواجهتها والدخول فيها وخوض غمرتها والصبر على فداحة ضررها هي نفسها الطريق إلى الانتصار المتوج بفتح جديد لحصون عدو الكتابة الذي يشمخ ترددا متعاضدا مع المعتاد والمكرر والمسبوق به من أشياء الكتابة؟ الرواية، الآن، في مجتمع مثل الجزائر — لكي تكون — مضطرة إلى أن تقول بلغة التأويل أشياء الحياة، والموت، والفسل، والقطيعة، والحب، والعنف، والاستمرار، والعزلة، والذات، والتميز: أن تقول الجزائري في حماقاته وفي عبثيته، ولكن في كبريائه المعفّرة في حمأة إخفاقات السياسي، ناسجة بخيوط اللامعقول لمواجهة وجود مجنون مبتذل ينتفي فيه المعنى كي تكون الكتابة هي المعنى.

لن يتمتع قارئّي إلا بما يفضل عن نشوتي العظيمة حين أرمي قلمي أو أغلق ملفي، كما يرشق محارب سيفه أو حربته في تراب ميدان المعركة وقد وضعت وزرها؛ فإنه يكون من محال الأشياء أن يشاركني قارئّي المفترض نشوة الانتصار على التردد أو أن أقاسم أنا لذة المكتوب.

أحسني، حين أباشر فعل الكتابة، أي أتحوّل الكتابة ذاتها.



الدكتور محمد تحريشي رحلة الكتابة – كتابة الرحلة نحو أفق كتابة مغربي
المركز الجامعي بشار الجزائر

إن الاقتراب من عالم الحبيب السائح اقتراب نشوة و تلذذ و متعة وجمال ، و قد يحتاج فعل القراءة المرتبطة بالنص عند السائح إلى نوع من المرجعية المرتبطة ببعد معرفي متطور ، يلخص تجربة الجزائر في مجال الكتابة السردية التي استطاعت أن تبني لنفسها بنيات جمالية و فنية تعتمد على نبد المؤلف ، و تجاوز المعتاد . و هي كتابة التفافية دارت



على نفسها فاستفادت من تجربة الممارسة اللغوية المنتجة . إن تجربة السائح الحبيب هي تجربة تعتمر الواقع الجزائري المتمثل في ثلاثين سنة من التجريب والمعاودة و السؤال و رد السؤال . ثلاثين سنة من الحلم بالجنة الموعودة . ثلاثين سنة من الإخفاق و الأزمات . ثلاثين سنة من الوهم و التخيلات . ثلاثين سنة من الحل و الترحال . السائح الحبيب ذلك المشروع الطامح للاكمال ، السائح ذلك النص الذي كُتب و لم يقرأ ، أو قُرا و لم يُكتب . و قد يكون كُتب العديد من المرات ، و قد يكون قُرا الكثير من المرات . و في هذه الحال أو تلك يبقى السؤال معلقا عن مصير تجربة في الكتابة لمشروع قراءة منتجة لنص جديد يحمل مصداقية فنية و جمالية تكون نبراسا يدق في عالم النسيان .

و قد يتعلق السؤال بأفق الكتابة عند هذا الروائي في نصوصه الإبداعية ، فهل أهما كتبت لحظة إنجازها ؟ أو أهما كانت تكتب كتابة متحولة بحسب درجة التلقي و الانفعال لدى هذا الكاتب ؟ فمنذ صدور القرار و الصعود نحو الأسفل يشعر القارئ بأن السائح الحبيب قادر على أن يتجاوز الأفق الذي يصل إليه . وقد أبان منذ الممارسة الأولى لفعل الكتابة أنه قد اتخذ قرارا ، و لكنه لم يتبين أنه مجبر على أخذ أكثر من قرار ، و لعل أهم قرار يتخذه المرء هو أن يقرأ تجربته في الحياة التي هي تجربة في الكتابة التي لا تعني في أية حال من الأحوال الثبات و الاستقرار و التحجر ، على الرغم من الاعتقاد قبيح زمن ما و في مكان ما في مدى قدرة الأفكار على المكابدة و الصبر و الاستمرارية . إن الكتابة قد تعني في مستوى من المستويات مراجعة للذات في نجاحاتها و في خيبات أملها المنكسرة على عتبات ذلك الإصرار و العناد العنود ، و عدم الرغبة في الاعتراف بالفشل و الهزيمة و الصعود نحو الأسفل .

و قد يكون من المفيد لنا أن نقرب من عناوين أعمال السائح الحبيب الإبداعية لنقف على بعض من المعاناة التي يكابدها هذا الكاتب . و قد كانت هذه العناوين كالاتي



: القرار ، الصعود نحو الأسفل ، زمن النمرود ، ذاك الحنين ، البهية تتزين لجلاّدها ، الموت بالتقسيت ، تماسخت دم النسيان ، تلك المحبة ... فكانت بنيتها اسمية في أغلبها ، فدلّت بذلك على إصرار وثبات ومواصلة كأنها تريد أن تستوقف التجربة في حيز زماني و مكاني و تقبض عليها ، وليس هناك فعل أو حركة أو حدث بل خواء في خواء كتبخير جمل واقف من جهة . ثم إن كل تجربة قائمة بذاتها من جهة أخرى ، و قد يكون من الأجدى أن تقرأ كل تجربة قراءة منتجة لأدوات إجرائية خاصة بها قد لا تستفيد مما قرأ به عمل آخر . ذلك أن الحبيب السائح يعيش التجريب ويمارسه في كل لحظة كتابة ، فهو لا يكتب نصا فريدا ثم يردده في أعمال لا حقة ، بل كل نص عنده هو وحدة قائمة بذاتها ؛ و من ثم فالسائح لا يكتب نصا بل نصوصا سردية .

لقد انتصر الحبيب في تجربته في الكتابة ، فهل كان كذلك في تجربته النضالية ؟ و هل يشعر بالرضى على سنوات الشباب فيما أفناها ؟ و هل عليه أن لا يأسف على زمن تولى ؟ و هل العودة إلى هذا الزمن هي عودة حنين أو تشفي ؟ لقد أصر هذا المبدع على أن تكون عناوينه دالة عليه ، فهي قصيرة مكثفة مفعمة بالدلالة الموحية ، و هي عناوين توحى بالبساطة و السهولة ، و هي بذلك تخدع المتلقي و توهمه أن العلاقة الناشئة بينه و بين النص علاقة طبيعية يسيرة ، و لكن ما أن يياشر النص حتى يفاجئه صعوبة الربط بين السبب و النتيجة ، بين الغاية و الوسيلة .

و يطرح ، تماسخت دم النسيان ، عنوان هذا العمل أكثر من سؤال ؛ حيث يكشف عن تحول مهم في التصور الجمالي للعمل ، فقد تجاوز المبدع يأسه إلى مرحلة أقوى أقرب إلى الفاجعة و المسخ و خيبة الأمل ، و انتصر على التردد و تقديم الرجل و تأخير الأخرى . إن تماسخت هي بحث في الذات المتشردمة و المتشظية ، و هي سؤال يقلّب كف على كف وهي خاوية على عروشها . تماسخت هي صحوة الضمير بعد سنوات النضال من أجل مستقبل زاهر أبانت عنه سنوات التسعينات . تماسخت تربط بين جزائر السبعينات و



جزائر العشرية السوداء . ثم إن هذا النص يفرض عنوانا آخر كاشفا للرؤية الجمالية التي أطرت المبدع ، فقد جاء العمل على عهد : الزعيم ، الرفيق ، الأمير ، مولاي ... دم النسيان .

تماسخت ذلك المكان المهرب من ذاكرة الزمن القابع في صحراء مثلث النار جنوب ادرار بالقرب من رقان ، تماسخت القصر ، الذكرى ، التحول ، التشوه ، نسيان في حضور ، و حضور في نسيان . تماسخت كهف الفتية أو مغارة على بابا ، أو مأوى ابن خلدون ، تماسخت نص مكتوب و كتب ويكتب .

تماسخت هذا الاسم الشلحي المؤنث العائد إلى الأصل العربي مسخ ، وماسخ ، دال على تحول في الهيئة بفعل قوة جبارة على سبيل العقاب . وما اختيار المبدع لهذه الصيغة و التسمية إلا عل سبيل الارتباط بالمكان الدال على الحل و الترحال ، الإقامة و السفر . فكأن السائح وجد الجزائر في هذا المكان ، في هذا الاسم ، في هذا الاكتشاف .

تماسخت هذه العناية بالحرف و الموقف و التحول و الخروج من الامتلاء إلى الخواء للعودة للامتلاء ثانية ، إن فعل الكتابة هاهنا هو تفرغ وشحن ، و هو قدرة على التحول من حال إلى حال .

إن تماسخت .. دم النسيان هي رحلة الذات المشتتة الباحثة عن ميناء سلام ، و هي كتابة من وراء ، و كتابة آنية ، و كتابة تستشرف المستقبل وتتطلع إليه ، والقارئ للعمل قد يسأل لماذا تحضر السلطة ممثلة في الزعيم ، و الإرهاب و الحاجز المزيف ، و لا تظهر ، و لا تحضر في شكلها زمن الكتابة ، لماذا الربط بين السلطتين بهذه الطريقة العجيبة ؟ و لماذا على عهد الزعيم ، و على عهد الإرهاب ، و على عهد الرحلة طلبا للأمن المفقود . إنها رحلة تقود إلى رحلة أخرى على شكل متتالية لا نهاية لها و لا حد . رحلة خلال السبعينات ، و رحلة زمن الاغتيال و القتل ، ورحلة إلى خارج الجزائر ، و رحلة زمن



الحمل و المخاض ، و رحلة زمن الكتابة و الميلاد ، و ما أصعب أن يشعر الإنسان أنه في سفر دائم و رحلة لا تنتهي ؟

ثم فمتى كُتب هذا العمل ؟ و متى قُدِّر له أن يكتب ؟ فهل كتب على عهد الزعيم ؟ أو كتب على عهد الاغتيالات ؟ أو كتب أثناء السفر إلى الخارج ؟ أو كتب بعد العودة منه؟ أو كتب في الهفى الإرادي أو الاضطرابي ؟

إن الكتابة عن الذات كتابة عن سفر عن رحلة قد تعرف بدايتها دون النهاية ، و تحتاج إلى أكثر من المغامرة . و يجد المبدع نفسه أمام مجموعة من الأحداث و الوقائع التي عليه أن يختار منها ما يشكل حالة إبداعية تثير في المتلقي شعورا بالجمال و المتعة ، و تتحول إلى واقع فني . و لكن هل أن السائح الحبيب الذي زار المغرب و خرج إلى تونس و غادر الجزائر هو المبدع الذي كتب عن هذه الرحلة ؟

إن بناء النص اعتمد على حدث وقع في الجزائر و مازال مستمرا ، فانتقلت الشخصية من مكان إلى آخر لتعود إلى الأول و كلها يقين أنه مهما تغير المكان أو تحول الإنسان ، فإنه لا محالة شاعر بالقهر و الغبن والضيق مهما رحب المكان أو اتسع ، سواء كان الجزائر أو المغرب أو تونس . سواء أكان هذا المكان واقعا أم فنيا خياليا، فإن السائح الحبيب استطاع أن يرتحل في عالم الكتابة على عهد أو عهود سياسية تنشُد السلطة و القوة و تحلم بجنة و تجعل الناس يلمون معها بالفردوس المفقود . و من ثم فقد شكل كل من الزعيم و الأمير و السلطان و الهو و الأنا و الآخر مفاتيح مهمة في الحقل الدلالي لهذا العمل السردي .

و يبقى السؤال مطروحا لماذا هذا النص و لماذا كتب ؟ و لمن كتب ؟ و هل تخير السائح الحبيب قارئنا معينا ؟ و هل الكتابة عنده ابتداء و اختراق للمألوف ؟ أو أنها تسجيل لما واقع من حل و ترحال ؟ و ما علاقة هذا العمل بالواقع و المتخيل ؟ و إلى أي



حد استطاع السائح أن يتجاوز الواقع و يسمو إلى المتخيل ؟ و هل سافر هذا الروائي مع
نصه ؟ أو سافر قبله ؟ أو حل بعده ؟

و على الرغم من أن السائح يشعرنا أنه لم يخطط لهذه الرحلة و هو المرتبط بالمكان ،
و بمدينة سعيدة تحديدا ، و لكن المتبع لفعل الكتابة عنده يشعر بأن هذا الفعل مغامرة نحو
المجهول ، و هو رحلة متعددة الاتجاهات ، و يشعر أيضا أن السائح الحبيب كان دائم
السفر و التنقل ، وأن هذا الهاجس كان يحكم عالمه الروائي . مع العلم أننا يمكن أن
نصنف الكتابة عنده إلى مرحلتين ؛ فالمرحلة الأولى تمثلها الأعمال : القرار ، الصعود نحو
الأسفل ، زمن النمرود . و تتمثل المرحلة الثانية في أعمال منها: ذاك الحنين ، و البهية
تتزين لجلادها ، و تماسخت ، الموت بالتقسيت ، تلك المحبة . و قد نشهد تحولا ما مع
العمل الأخير تلك المحبة التي تمثل أدرار فيها حضورا قويا حيث منها وإليها كانت الرحلة
شاقة و لذيدة ، و متعبة و ممتعة .

أن تماسخت تعلن بصراحة سقوط الأيديولوجية ، ايديولوجية المبدع أو المؤلف لتحل
محلها ايديولوجية النص ، لقد سقطت ايديولوجية الزعيم ، و سقطت معها ايديولوجية الأمير
و سقطت معها ايديولوجيات أخرى ، واختار النص لنفسه ايديولوجية خاصة ، و تلونت
الكتابة بذلك بلون خطاب ايديولوجي سياسوي فكري .

و الواقع أن الحبيب السائح لم يكن وحده المعلن عن إفلاس الأيديولوجيات و
سقوطها ، بل يكاد يكون هاجس الكتابة السردية التي كانت في وقت ما تتمثل الواقعية
الاشتراكية التي استطاعت أن تقدم نموذجا للكتابة ، و كانت هي في حد ذاتها تجربة في
الكتابة . لقد استطاع إبراهيم درغوئي أن يجمع بين المبدع و الناقد في رده على سؤال
مشابه : سقوط الأيديولوجيات هل يخدم الفن أم يقتله ؟ هل يمكن أن يعيش الفن خارج
الأيديولوجيا ؟ فأجاب ((: ... شخصيا سحرتني الواقعية الاشتراكية في بداياتي خاصة
بعد قراءتي لأعمال مكسيم جوركي و الكسي تولستوي وقسطنطين سيمونوف و جنكيز

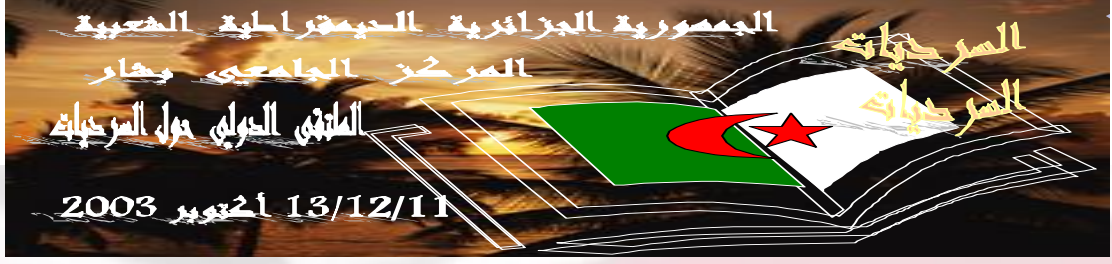


اتمتوف و غيرهم من رواد هذا الفن . ولاغرابة في ذلك ، فحين تكون ماركسيا لينينيايصبح من البدهاة أن تعشق مذهب الواقعية الاشتراكية و أن تتبنى هذا الطرح دون سواه لأنك حين تتخطاه إلى طريق آخر تصبح مارقا عن الطريق القويم . كافرا بنعم المعلم جدانوف عدوا للخير و المحبة و السلام.و لكن مع ذلك هل يمكن للإنسان أن يعيش بدون ايديولوجيا ؟ هذه واحدة من المتسحيلات ا فالإنسان المستقل هو إنسان مستقيل .. و الأدب هو نبض الحياة من خلاله نطل على الدنيا من كوى و شبايك شرقية و غربية تصنع مشهدا بانوراميا يستحيل على الايديولوجيا أن تسجنه أو تدجنه و لكنها مع ذلك تترك أثرها عليه)) مجلة عمان ، العدد:90 ص:36 .

الكتابة و الأفق المغاربي :

تشهد الساحة الأدبية في بلدان المغرب دعوة إلى كتابة مغاربية تؤسس لخطاب يبيّن تلك الوحدة التي تتحقق في الواقع اليومي ، فأنجزت الكثير من البحوث الأكاديمية او تجربة الكتابة في المغرب العربي ، و اختارت هذه البحوث لنفسها منهجية خاصة تقوم على اختيار نصوص من بلدان المغرب العربي : ليبيا ، تونس ، الجزائر ، المغرب ، موريطانيا . و كأنها بذلك تريد أن توحد المتعدد .

لقد استطاع الناقد التونسي بوشوشة بن جمعة أن يرصد هذا الأفق من خلال مجموعة من الدراسات المختصة في تتبع الكتابة السردية المغاربية . و قد وقف عند خصائصها الجمالية حيث يقول : >> إن رسدي للكتابة الروائية المغاربية منذ تشكلها و عبر مختلف ارتحالات أنماطها السردية أسئلة متن و أبنية خطاب و مستويات لغة . يسمح لي بالإقرار بتوفرها على العديد من العلامات الدالة على خصوصيتها ، و ذلك بمنأى عن كل نزعة تفاضلية بينها و بين نظيرتها المشرقية ، بحكم اعتبار أنها تشكل رافد إغناء و تنوع للرواية العربية في المشرق ، و إن كانت مثل هذه النزعة التفاضلية ممارسة و مكرسة من قبل المشاركة مبدعين و نقادا و الذين يحصرون الرواية العربية في الرواية المصرية — باستثناء قلة



منهم — << حوار مع الناقد بوشوشة بن جمعة ، كمال الرياحي مجلة عمان : 09 ، ع: 94 .

و قد تحقق ذلك على مستوى لغة الوصف كما تحقق في لغة الحوار ؛ يقول نص
 تماسخت واصفا: >> أمسكت يدها تقودها خلفك طفلة ، و في الحوش استوقفتك
 تخلص أصابعها ، مبهورة بالليل الملون ، مسحورة بأنوار القناديل ذات التراصيع المشعة ،
 حمرة في خضرة في صفرة ، متقاطعة في الزوايا فوق رأسها ، ممزوجة بدخان احتراق
 الجاوي و عود القماري ، معروكة بعطر الياسمين، توهج النضارة، توشح السلام في وجوه
 رجال ، صفوفًا ثلاثة جلسوا فتراتبوا بتصدرهم صف الجوق بالعمائم التوتية والعبايا
 التبرية ، و عن شمالهم نساء في أعينهن تفتق اللهفة ، يجاوز استطلاعهن حدود حواشي
 المحارم الزاهية بانسياح الخصلات فوق حواجب شهشها المروود كما الجفون كحلا ..<<
 تماسخت: 44 . هكذا يرسم هذا النص السردى خصوصية من احتفالية مغاربية أنتجت
 لغة واصفة مميزة .

هذا و قد احتوى هذا النص على ثلاثة مستويات حوارية جزائرية ومغربية و تونسية .
 يقول: >> — خدمت في صفوف الطاغوت ؟

— أسفل قدمي بلاطة .

— ماذا تشتغل عند الطاغوت ؟

— أنا بطل .

— درست في وكر الكفر ؟

— طردوني من الثانوية .

— ستصلك بطاقة الهوية الإسلامية .<< تماسخت: 31 .

إن هذا المقطع الحوارى يعكس جانبا من محنة الجزائر ، و الطاغوت هاهنا هو السلطة
 الجزائرية .



و ينقل النص مستوى آخر من الحوار حيث يقول :

>> _ مرحبا .

_ كيراك؟

_ أعتذر .

_ ما عليهش .

_ جئتنا بالخير .

_ أه، نويوة دافية .

_ كيف الحال ؟

_ شوية شوية .

_ شيء فظيع ما يحدث عندكم ..

_ ديناميا الجنون .

_ اعلى من الجنون .

_ ما لا يرى أو يسمع عنه أشنع .

_ قلوبنا معكم .

_ ربي يحفظك .

_ تكلمت مع الأخوة في الجمعية .. تشرب قهوة و بعد نروح للفندق .

_ و لكن ..

_ لا تهتم .. الأخوة يتكلمون .

_ الواصلي مسلم عليك .

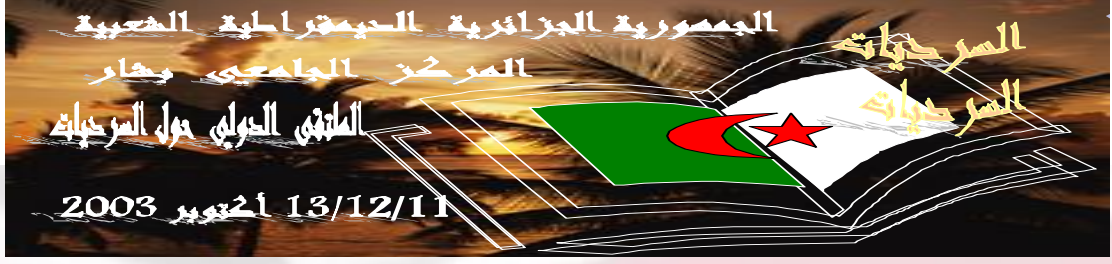
_ كيف حاله .

_ كحالنا جميعا .. شبه سرية ، خوف، تحايل على الموت الميرمج بخنجر أو محشوشة .

_ المكاوي هنا .. جاء من مكناس .



- شيء جميل . لم نلتق منذ وجدة و نحن نقيم في مدينة واحدة.
- وجدة كانت بداية مجهضة .. المثقفون لا يملكون مجالاً للتحرك إلا في حدود السياسي .
- كانه قدر. الواصلي حثني على الاتصال بك في حال خروجي .
- صديق. أنا و أنت لم نتعارف بما يكفي في وجدة
- صحيح و لكنني عرفتك من خلال كتابك الذي مرره لي الواصلي و أنت في السجن . قرأته باهتمام.
- شكرا. خرج جذاذة.
- كذلك حدثني الواصلي .. و حالك الآن؟
- ليس أسوأ. و عدت بوظيفة في كتابة حقوق الإنسان ستكون أنت أولى حالة يحصل لي شرف التكفل بها.
- شكرا ، يحصل لي أنا الشرف، و لكن أنت أولى بحالك مني.
- أمزح.
- مهما يكن ، مؤسسات كثيرة ، لكن ما أقل التفاتتها إلى ما يعانيه إنساننا في جسده و ضميره و حقه .
- لأن تلك المؤسسات لا تستطيع التأثير في الرأي العالم و لا أن تشكل رقابة على أجهزة القمع << تأسخت : 71، 72 .
- لعل هذا المقطع من حوار مطول نوعا ما ، يكشف عن خصوصية الحوار في الكتابة المغاربية على وجه العموم ، و عند السائح الحبيب ، وهو حوار اشتغل عليه المبدع ، أنتجه و ولده ، فهو يشبه لغة الشارع المتداولة يوميا بين الناس ، و لكنه مختلف عنها ، إنه شفاف نقي سلس . وهو متباين عن الحوار في الرواية المشرقية حيث يكون الحوار في



الكثير من المدونات السردية مشابها للغة الحوار اليومي في الشارع ، فكأن الروائي يأخذ من هذه اللغة ما يناسبه دون أن يشتغل عليه أو أن يمارس عليه فعل التجريب .
لقد حصل هذا الحوار للبطل لما انتقل إلى المغرب ، و عندما تحول إلى تونس استطاع النص أن يرصد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري و التونسي .يقول :

- >>— ماذا قال لك إمام الزيتونة المعين؟
— أوصاني بشيئين لا يمتلكهما الإيمان و الشجاعة.
— أنا أبعدت يده من على رأسي .
— حدثته كيف انفجر الدم من رأسي عمار بطلقة من كابوس فرانكي.
— سألني هل أحفظ الشهادة.
— قلت له: عمري عام واحد و ربي ما يحاسبني.
— أحنا قرابين.
— عرفت ذاك الذي دخل علينا بعد و كيل الجمهورية ؟
— الباشطر؟
— كنية اقل من مقامه .
— سنصل .
— سألني عن لذة طعم اللحم البشري التي يحسها الحديد فقلت له : رقتك ياكل منها الموس و لا يشبع . و استجمعت نخامي و لكنه لم يقترب الخبيث .
— رأيت البارحة طيرا يشبه لونه الحديد يأكل من قفاي ، و أنا على صدري كاني أسبح وراء امي التي تناديني غارقة.
— أنا بت أطارد علياء بلباسها البيض في حقل قمح أحمر.
— هل رأيت الملائكة يوما؟...<< تماسخت: 247، 248 .



هكذا يبدو جليا أن السائح الحبيب يشتغل على حوارهِ و لا يخرجهُ إلا بحسب الصيغة المرغوب فيها و البنية التي يريد. إنه يمارس التجريب في كل جزء من النص ، و نشعر أن الحوار حاصل بين المتحاورين ، و في الوقت ذاته هو تليقة من تليقات المبدع . لقد وشح السائح الحبيب حوارته ببعض الخصوصية اللهجية ، فلما كان البطل في الجزائر استعمل خصوصية لهجية جزائرية >> — أنت كما ، صاحبك.. هيا ، الدوزيام. — في غرضك.. أطلقني. — ترحبوا. — بعد يدك. — حاسب روحه حكومة.<< تماسخت:28. ، و لما رحل على المغرب نجد خصوصية لهجية مغربية >> — أيوه دبه، أش هذا الشي للي كتعمل؟.....

— أش بيك ... — آ مولاي.<< تماسخت: 101 ، و لما انتقل إلى تونس فعل الأمر نفسه >> — نحبك تحي بجذاي<< تماسخت:192 .

إن السائح الحبيب بهذا العمل يؤسس لكتابة تجمع بين المتفرق والمتعدد ف شخصية كريم في تماسخت عاشت في الجزائر ثم انتقلت إلى المغرب ، ثم إلى تونس فالعودة إلى الجزائر. و بذلك كان النص نصا للجزائر و عنها ، و فيها و في المغرب و تونس كُتب . نص سردي اعتمد على الوصف و نقل الأحاسيس و المشاعر بلغة عربية فصيحة مشتركة بين البلدان الثلاث ، و في حواراته اعتمد على العامية و اللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقربه من الواقع باختياره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فينا ممارسا فعل التجريب . و هو بذلك قريب من النتيجة التي توصل إليها الناقد بوشوشة حيث يقول : >> إن أسلوب التعامل مع اللغة يختلف على الرغم من تشابه الأجواء الروائية لهؤلاء الكتاب ، فاللغة أكثر رصانة و متانة عند المشاركة ، بينما نجد الكتاب المغاربة يمارسون نوعا من الصعلكة اللغوية مما يجع كتاباتهم تحمل الكثير من الشراسة و الاستفزاز اللغوية . فالأديب المغربي له أسلوبه الخاص في التعامل مع اللغة و اختيار الألفاظ و بنية الجملة << مجلة عمان :9. ، ع:94 .



إن نص تماسخت نص محنة و عذاب ، نص يسائل الوطن و الضمير، اتخذ لنفسه مستوى من الكتابة من قبل وبعد ، و أثناء الحدث ، كتابة تبحث عن الذات المخربة و المتشظية >> .. و لكن ما الذي بقي غير الكلام في هذا الخراب ، ولو أن امتهانه و وظيفة صار من أشد ما يشقى الضمير ويوحل الموقف و يعفر الكرامة و يسبب الموت الرخيص و يثر المناحات و المآثم . لكني لست متأسفا على تفريطي في احترام التجارة ، و قد نصحني الوالد مرة واحدة : التاجر فاجر . المسكين أبي ، عاش وليا من غير كرامات ، وكانت أرضه شحت و حيلته كمت فقضى غما >>. تماسخت 13 أي واقع هذا الذي نحياه أو نحلم به وسط هذه المفارقة العظيمة حيث تختلط الأشياء و تتداخل ، و لا سبيل للخلاص للجزائري من محنته سوى هذا الخراب الجاثم فوق النفس و الأرواح .

لقد انطلق العمل من رؤيا تحدد المصير المشترك للأقطار المغاربية في قالب فني ، و هي رؤيا لم تأت اعتبارا أو عفوا ، أو من باب الحشو الفني ، بل تكاد تشكل مع العنوان و المتن نصوصا داخل النص . إن هذه الرؤيا تعنصر محنة الجزائر ، و التي يمكن أن تصبح محنة كل بلد ؛ تقول الرؤيا : >> و جدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر ، فطلبت إلى مرافقي أن يجهز عليه ، فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه ، و إذا بالبغل بنهض برأس رجل من معارفي يقول لي : أنت كريم بن محمد ابن عمي و تريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحملك . أنا سأبيدكما يا طواغيت . و أخرج مدفعا ، فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر و تدرحرت أمامنا ، فانحرفنا نزل شعبة حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل براسه الأدمي منهكا و بيده محشوشة يصوبها لنا ، و لكنه سرعان ما ارتعش و قال : انا تعبت . و مد لي السلاح فلم أمسكه فسقطت المحشوشة و تهاوى . التفت إلى مرافقي فلم أجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير >>. هكذا تبدأ الحكاية و هكذا يسردها الراوي بكثير من الألم والحسرة و الفجعة ، هكذا تمارس اللغة التجريب على نفسها كأنها



تداعيات أو إسراف لغوي واقع في اللاوعي بما يشبه الحلم و الرؤيا . تماسخت أسطورة في عالم القتل و الاغتيال في جزائر المحنة ، شخصياتها كائنات ورقية كأن لا وجود لها في الواقع . و تتحرك هذه الشخصيات في المكان والزمان و تتوالى الأحداث و الوقائع ، و يكبر الجرح و الألم مع المسدس و المحشوشة و النفق و الرحلة .

و يختم النص بجزئية بعنوان يقظة :

>> كم أنا محبط يا وجه جميلة ،

كم هي فادحة في قلبي الخيبة يا بسمة شهلة ،

مقهى سعيدة وحده الغاص ، و مسجد الغفران ينتظر أذانه الخير ، وقد نامت الرباط

بفرح ليلها على غربتي ،

و اقتاتت تونس من حزني و تشربت من وحدتي ،

و إذا عدت لموتي فزعت وهران .

أمي لا تجد من الملا من تتلو عليه من زمن رعبها ما تعسر من سفر الدم ،

و في ذاكرتي صوت يزرعني بين رقان و تماسخت نوحا انشيع دم النسيان .

دم النسيان . << تماسخت 254 .

إن نص تماسخت يقع بين رؤيا و يقظة فهو كالحلم ، نص يحكي مصير إنسان ارتبط

بمكان و عاش في زمن و وقعت له أحداث ، و يبحث له عن هوية أو عنوان ، و من ثم

ركزت الرؤيا على الشخصية و الحدث ، أما المكان و الزمان فهما غير محددتين ، و ارتبط

الحدث بالاحتضار ، الإجهاز ، القتل ، المدفع ، المحشوشة ، التفجير ، البغل برأس رجل ؛ و

بهذا كانت الرؤيا حدثا 0 و في حين كانت يقظة احباط و خيبة أمل فادحة ، و كانت

يقظة في مكان هو: سعيدة ، وهران ، و الرباط و تونس ، و كل مكان من هذه الأمكنة

اختص بصفة دون غيرها ، فسيعدة بين المقهى و أذان الصلاة ، و الرباط التي نامت بفرح

على غربة كريم ، و تونس التي اقتاتت من حزنه و تشربت من وحدته ، أما وهران فهي



تفزع لموته . و هكذا يتسع أفق الكتابة و يكبر ليصبح هو السؤال و هو الرد و هو الصدى .

إن نص تماسخت يبحث عن هوية ، و هو في الوقت نص هوية وانتماء ، و نص يشعرنا بالضيق و التشظي و التشتت ، و كأن الهوية أصبحت هويات و الذات ذوات . و هو نص يتجاوز مرحلة التهجين والتلفيق ، و البحث عن الذات العاكسة للأحلام و الآمال ، لتتجاوز الذات أو تتصادم و تتصارع ، و هو نص يبحث عن الهوية المرتبطة بالمكان ؛ حيث خلص النص إلى أن الموت في الوطن أهون من العيش في مكان بلا كرامة ، فساوى النص بين الهوية و المكان و الكرامة .

إن نص تماسخت يأخذ بالمتغيرات الحضارية ، و يعاين موقف الكاتب من تراثه المعرفي ؛ المكتوب و الشفوي ، و كأن النص يقدم قراءة لكل ما يمثل مرجعية فكرية و جمالية قاد إلى جزائر المحنة و الجرح و المأساة . يقول النص : > .. من طفولة المطاردة و الملاحقة خلال الحرب إلى شقاوة الفتوة إلى ركوب حصان ثورة الجماهير الممنح بحلم سرعان ما تحول تعاسة على الرقابة على الضمير إلى أدنى درجات العبودية حين يصير الحلم نفسه جريمة تعاقب بجز الرقبة . هل يبلغ الستين ؟ لم يعد همهم منذ أن أيقن أن ارتخاص الدم عبر تاريخه ثابت يخلص حماقة ، و على آخر درجة السلم نفسه قيد إضافي لإرذال الضمير : إيمان أو الحاد و الأجر في الانتظار حديد ، معدن رخيص و تربة من سبخة في أرض بلا نسغ ، ووجود حول فيه الوحش ظل الله خنجرا يعانق محشوشة ، فلا مفر إلا إلى صحراء ، بلا لون ، لا يزال الله فيها بلا غضب < تماسخت : 89 .

و تماسخت نص يقرأ التراث من خلال محطات تضمينية >.. حتى إذا أعاد رنوه إلى الأرض ملأت عينيه الكنيسة ذات القبة اللجينية تطل حارسة سفارة أحفاد الغوليين . أحس المقدمات جميعها تغيب عنه فتقوض في لغته سر أسرار البلاغة و انطفاً عنه الكشاف . ليت يا طبري و صفت حجم حجارة الهمجية ترجمك بما الغوغاء ا و ليت الغم لم ينسك أن



تعلن لحظة موتك تأريخاً للحمق و اللعنة ، و لكن بالصبر الذي كتبت به تاريخ عورتهم حفرت به قبرك بالأظافر في بيتك المحاصر بالدهماء و نمت إلى الأبد <. تماسخت : 190 هكذا يحدد النص موقفه من تراث مكتوب يحكي عن علاقة الدهماء بالخاصة ، و هو الذي يسعى إلى تحديد هوية من بين مجموع هويات ، و قد استعمل بنية تركيبية توحى أن أسرار البلاغة و الكشاف مستعملين بدلالاتها المعجمية ، لا على أنهما عنوا في كتابين إلا بعد أن يذكر الطبري ، و كأنه بذلك يسأل التراث عن دور المثقف في المجتمع المتخلف . و يبدو أن المبدع بوقفته هذه قد تجاوز الزمن و قفز فوقه باستحضاره لهذه العينات من التراث من خلال ذكره أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرحاني و الكشاف للزمخشري و ذكر الطبري باسمه . و لكن لماذا اختار هذه النماذج دون غيرها ، قد يكون من وراء ذلك قيمة جمالية توصل إلى الإقناع و الامتاع و التأثير في المتلقي ، و قد يكون لتلك العلاقة التي تربط بين كريم الصحافي ، هذه الشمعة وسط الدجى التي تحترق لتضيء على الآخرين و هم غير منتبهين لذلك أو غير آبهين ، و ما يعيشه من أحداث و أهوال عاصفة بمصيره .

هكذا يستحضر المبدع التراث استحضاراً فينا و جمالياً بطريقة تجعله يختار قارئه النموذجي الذي يجب أن يتوفر فيه قدراً من المعرفة و العلم يقدر بوساطته أن يصل إلى جمالية هذا التوظيف ، و كان تماسخت هي قراءة أخرى محتملة للتراث انطلاقاً من ترسبات الماضي و واقعية حديثة معيشة . فهي تستحضر أيضاً المرجع شهرزاد — شهر يار بما يحمله من دلالات ، هذه العلاقة القهرية القائمة على فعل الاغتصاب و يظهر هذا المرجع في العمل كأنه إحدى الشخصيات أو أحد الأدوار الذي يساهم في بنائية الحدث > فشهرزاد أنستها لذة التمتع باغتصاب رجولة شهر يار أن تصف تلك الجزيرة في آخر ليلة لها في ذلك القصر < تماسخت : 190. وهكذا تقلب الأمور بين الغالب و المغلوب ، أو هكذا يمكن أن يقرأ التراث، أو هكذا تسند الأدوار إلى الشخصيات ؛ فشهر زاد



المغلوب على أمرها في النص التراثي تنتصر هاهنا فهي الأمر النهائي بلذتها في التمتع
باغتصاب رجولة شهرزاد.

أحمد جكاني : تخوم الكتابة الدرامية

بين العرض و النص

المركز الجامعي بشار

لا زال الدرس السينمائي و مباحته حول النص الدرامي قيد حدود جد
نظرية ، لم تبرح لتلج مجالات التطبيق نحو إنصاها على مجمل العملية
السينوغرافية ، إلا في مداءات ضيقة جدا .

و قد لا نبالغ إن زعمنا أنها لم تجد بعد لها موضع قدم في أديياتنا النقدية العربية
(1) في Patrice Pavis حول المسرح . فلقد كان لجهود باتريس بافيس
إستثمار مباحث السيمولوجيا و تسليطها عل الفعل المسرحي . فضل المحاولة إلى
(2) حول أمثولة العوامل Elteinne Soriau جانب ما قدمه سوريو



. بالإضافة إلى نماذج غريماس (3) و بالأخص في مؤلفه علم الدلالة Les Actants البنيوي .

و إن إقصر في تطبيقاته على النص السردى دون العمل الدرامي . مما حدا بالباحثة إلى القول أن تمة في أبحاث غريماس في Anne Ubersfeld الفرنسية آن أوبريسفيلد هذا الشأن هنة و فراغات . ولسوف تتجه هذه الباحثة فيما بعد إلى تجاوزه بالتقويم و التعديل ، ليتكيف كأداة تحليلية لتفكيك الكتابة المسرحية مثلما فعلت في مختلف كتابتها (4) .

نتطلق القراءة الحداثوية في تعاملها مع النص المسرحي كخطاب مكتوب تنتجه البنية الكلية المنجزة من خلال العملية السينوغرافيا التي تنطلق من النص لتنتهي عند فعل المنفرد . هذه الإجرائية المنطلقة من معمارية بناء الحركة و وظائف التلفظ ، تم جمالية الحوار ، متشابكة أصلا بتمظهر شفرات الأداء المسرحي ، أي العرض محققا و مشخصا على الخشبة . إن هذه المسلكية في قراءة نسق الدرامية ، ينطلق أساسا من تجاوز دوائر الوحدات الإشارية لكون الخطاب المسرحي في مفهومه العام ، يتعدى منطق الإستقصاءات النقدية الكلاسية ، المتواضعة ، لبنية كتابة الخطاب و دلالاته ، إلى محاولة .فتق ابداعية النص برؤية حداثية ، تمنح القارئ فرصة اشغال أدواته الإجرائية في قراءة إستنطاقية خلافة ، تعيد لملمة مستويات النص ، ليس بوصفه أدبا صرفا ، و إنما عبر تجسيده في العرض المسرحي مما يستدعي الأمر هنا معالجة مختلف المستويات المنتجة للنص و العرض و التلقي . هذه الخصوصية المتشابكة و المعقدة ، تمثل جهازا نقديا مفاهيميا خاصا في التعامل مع الكتابة الدرامية . على الرغم من وجود بعض الصيغ في هذا المنهج ، و الحدود المشتركة من حيث الرؤية و التحليل مع أنواع الخطاب الأخرى ، الشعري و السردى . فهذا لا يعني إمكانية ترحيل أدوات و مصطلحات قارئ الخطاب الشعري أو الخطاب السردى لتسليطها في قراءة بنية الكتابة المسرحية بتاتا . منطلقا لخصخصة هذا نابع من لغة النص المسرحي المفعمة بسبولة



مكتنفة سمبولوجيا ، بفعل تعدد قنوااتها ، و إمكانية تقاطعها ، وتصاعدها لحظويا ، كون منطق الفعل الدرامي المسرحي يشكل عالما مصنوعا تؤطره مجموعة من الخصائص الطبيعية و الإتصالية . فلقد أشار جورج موانان - مع التحفظ على هذا الموفق - إلى أن طبيعة الإتصال ، أو الرسالة المسرحية النصية تلغي الحاجز ما بين البات و المتلقي ، مما يجعل شمولية النص تتفاعل عبر حركية الإشارة و الأصوات و الديكور و ما إلى ذلك من التوابع السينوغرافية ، لتحقق في نهاية المطاف كتابة مسرحية متكاملة ، فقد يكون من رهانات سقط المتاع ما تتركه ظلال المماحاكاة الفكرية فيما قاله و تركه لنا المعلم الأول ، و ما أضافه هوارس حول ماهية الكتابة الدرامية و هدفيتها ، أو أصوات العصر الاليزابتي مما قال به ، مارلو و شكسبير و جنسون حول إنتاج خطاب درامي يمتلك من الخصوصية و التمايز فنيا و فكريا الكثير الكثير .

بين النص و العرض:

عادة ما نسمع لقد أساء المخرج إلى نصي ، و جرده من أهم أفكاره أو هذا المخرج ارتكب مجزرة بحق نصي - أو كذلك هذا النص ليس نصي فمثل هذه الموفق هي التي تجسد لب الإشكال في حديه بين مهمة الكاتب (النص) الذي ينهي مشروع كتابته - النص مشروع- حيث تبدأ مهمة المخرج (العرض) لهذا المشروع) . فعلى الكاتب هنا الوعي بأنه ليس وحده الذي سينجز العمل المسرحي . و إنما هناك شركاء له ، يتقدمهم بطبيعة الحال المخرج ، ثم الملقى . إلا إذا كان هذا الكاتب لا يفكر في عرض نصه على الخشبة . و في هكذا موقف فعلى هذا الكاتب أن يقدم نصا سرديا و ليس دراميا ، فلا يغيب عن أذهاننا أن المسرح فن مركب لا يمكن اختزاله إلى مجرد نص فقط . لأن مثل هذا الفهم يلغيه و ينفي بنيته الجوهرية كعلاقة تفاعل بين ممثل و متفرج ، و أي قراءة تتناول التجربة المسرحية اعتمادا على النصوص فقط ، تظل قاصرة و لا تستطيع أن تلم بما



هو جوهرى فيها¹. فلن يكون الخطاب المسرحي مؤثرا دراميا و جماليا ، إن لم يتكاتف في صياغته النص و الإخراج و التمثيل ، و عناصر العرض الأخرى ، من دون أن يطغى و يسيطر واحد منها على البقية تحت ذريعة سلطة النص أو سلطة المخرج ، فأى مخرج في تعامله مع النص إذا لم يكن متفهما للأبعاد الوجدانية و الفكرية و الجمالية فيه ، لا يستطيع أن يخلق توصالا بينه و بين المتلقي . فمن تحصيل الحاصل إعتبار النص عنصرا من عناصر العالم الذي يصوره العرض المسرحي حيث يصبح النطق بكل كلمة أو جملة عملية تتم في إطار هذا العالم المصور ، و حيث يصبح الكلام عنصرا من عناصر السلوك الشامل للشخصيات و الكلام الذي يقال على الخشبة يقوم أيضا بوظيفة اللغة التصويرية . و من ثم عليه أن يكون على علاقة وثيقة بوسائل العرض المسرحي الأخرى (1) من هنا أعتبر المخرج الناجح هو الذي يوصل مفردات النص و إيجاءاته عبر وجهة نظره هو ، أي من خلال تحقيقه النص على الخشبة ، إذا يحوله من بنية أدبية إلى بنية مشهدية ، تتداخل في صياغتها عناصر إخراجية و أدائية عديدة . مما يعني أن النص مهما تكن أهميته يظل واحدا من بين مجموعة عناصر بصرية و سمعية يتشكل منها العرض المسرحي . غير أن كثيرا من القراءات لازالت تنظر إلى العرض المسرحي عل أنه تابع للنص من حيث كون هذا الأخير المادة الأولى ، العجينة الابداعية للمخرج (1) فعندما قدم المسرحي العراقي عوني كرومي سنة 1988 نص : ترنيمة الكرسي الهزاز " وضع عمله أكثر من علامة إستفهام حول تجسيد النص على الخشبة ، كونه حجم الدور اللفظي الدعائي ، الأيديولوجي للنص ، منحه بعدا تأثيريا ، فجاء العرض متلبسا شحنات إنفعالية ، قربته من عوالم الطقس الديني - الإرثوى أو ما يشبه الاحتفال المأساوي الصرف ، ولعل الإشكال هنا نابع من كون بعض رجالات المسرح الذين ينطلقون من

¹ ص . 69 بيانات لمسرح عربي
2- ص 70 مجلة عالم المعرفة الكويتية عدد 441



أبوة النص يمنحون النص السلطة المطلقة على العرض (2) . فللنص في رأيهم قدسية لا تحتمل أية إعادة قراءة ، فدور المخرج في هذه الحالة مجرد منفذ لخطاب الكاتب ، أو في أحسن المواقع جزء من أداة الكاتب المسرحي لأنه بمثابة أحد الوسطاء الذين يسهمون في اكمال التجسيد الخارجي الذي يقدمه الكاتب في النص .¹ بينما آخرون على رأسهم المرحوم سعد الله ونوس وقفوا مدافعين عن المخرج ، وعن حرته في إعادة التفكيك النص ، وبنائه حسب قراءات ذاتية مختلفة ، وهو ما سوف يعطي حسب رأيهم أبعادا للنص و دلالة الخطاب المسرحي فما المسرح إلا فنا جماعيا مركبا من عناصر متعددة و مهمة المخرج أن ينظم هذه العناصر - و بذلك يكون دوره حاسما في العملية كلها (3) و ذات الموقف دافع عنه الفقيد كرم مطاوع غير أنه لا يفهم من هذا ، ما ذهب إليه البعض في محاولة وضع فواصل بين النص المكتوب و النص المعروف أو العرض معتبرين النص أشكالا جامدة على الورق لا تحمل حياة خارج استمتاع القارئ ، عكس العرض الذي يعج بالحياة و يفور بالدم و الإنفعال في جدلية العلاقة ما بين الممثلين و المتفرجين مثلما أشار إلى ذلك المسرحي سعد أردش ففي كذا حالة قد تعدد وجوه العرض للنص المسرحي الواحد ، بحيث تخلق المعالجات المختلفة للنص على الخشبة أبعادا جديدة ، تضفي ثراء على إبداعية النص بل قد تتلون قراءات المخرجين لذات النص ، مما يعطينا نسخا مختلفة لذات النص المنطلق ، تتراوح بين الجيد و الرديء و هذا بطبيعة الحال متعلق بقدرات محقق و مشخص النص ، كما قال جاك كوبرو : (. . .)

و المخرج لا يبتكر أفكارا ، و لكنه يكتشفها ، إن دوره أن يترجم الكاتب ، أن يقرأ النص و أن يحس إيجاءاته ، و أن يمتلكه 3 . مما يعني حسب رأيه تبعية المخرج إبداعيا

1- ص 254 مقالات في العرض المسرحي .

2- قال جان فيلار (-) إن على عناصر الفرقة أيقضو تلت الوقت المخصص للتدريبات وهم بمسكون نسخة النص في أيديهم ، مما يعني أن التراث الفرنسي المسرحي ، يولي إهتماما شديدا للكلمة المكتوبة أو بمعنى آخر للنص . ص 11 حول الإخراج المسرحي

3-Jacques Copeau : la mise en scène



لكاتب النص ، بمعنى ترجمة أفكار و رؤى مؤلف النص . لكن الموقف هذا لا يمثل تعاملًا قمعياً بحيث يفرض تفسيراً أحادياً كما أنه ليس متخفياً يدعي إعادة¹ قراءة الدكح ، إن النص هنا دلالة متولدة عن طريق منهجية تستخرج بها فرضياته المسبقة و مجمل عناصره غير المنظوقة و أبعد من هذا فإن ثراء إمكانات العرض غير محدود ، يكون النص يلقي بضلال بعينها على المعالجة ، بحيث لا يستطيع العرض بمختلف أرميدته تجريد النص من حمولته الدلالية ، و مما يطرحه فكراً ، كما أشار إلى ذلك المهتمون بعلاقة النص أو تحقيق النص على الخشبة (1) و هناك قراءات لبنية الظاهرة المسرحية ، من زاوية التمييز بين ما أطلق عليه البنية السطحية أي الخارجية الظاهرة و البنية الغمنية ، تجلت في أقلام مجموعة من الباحثين أمثال بارت و غيره ، قدمت مقاربات مفاتيح إجرائية جديدة لقاربة قراءة النص المسرحي و تفكيك بنية الدرامية من خلال تعامل جديد دحرج المسرح عن جادات النوع الأدبي (2) إلى ما يشبه الفن إنطلاقاً من فكرة أن المسرح يستعمل بالإضافة إلى الخطاب اللغوي خطايا آخر مرثياً و مسموعاً يتمثل من خلال الانتقال من النص إلى الكامنة في النص المكتوب ثم تظهرها في سياق Théâtreahite العرض عبر مسرحية العرض . فما النص إلا مجموعة من العلامات ، لتدرك يجب تفكيكها عن طريق القراءة بالمفهوم الحدائي . مما سيم العملية بالإجرائية التواصلية من خلال نسقية لولبية تراكمية تتمحور بين باث و متلف بواسطة ترسيله مرموزة تساغ من طرف الباث نحو الملتق الذي يؤولها مثلها توضح ذلك الخطاب التالية :

ترسيله

مستقبل

← باث

أدوات و وسائط

¹ - ص. 9 حول الإخراج المسرحي
 2- العرض المسرحي بين التأليف و الإخراج
 3-Jacques Copeau : la mise la scène



غير أن التركيبة هنا لا تسير بالشكل المنطقي الأفقي ، كون الإتراضية التراكمية 1 غالبا ما تجعل العملية إدراكا تهمايا ، يتمهى فيه الإرسال بالتلقي ، بمعنى إنزياح Etwice – الخصوصية المنطقية للإرسال ليصبح تلقيا ، كما التلقي يصبح بشا . هذا الوجه سيطرح سبيلا من الإشكالات تتعلق عادة بآلية الكتابة الإبداعية ثم - الإجرائية الإخراجية و إنتهاء بقضاء التلقي ، و لربما كان الهرس بالتجارب و الانغماس احيانا في بوتقتها تم التمثيل و الأخذ بما تقذف به التيارات الحدتوية مما بلبل القدرة على تنميط الإحساس بجماليات طقوس الكتابة الدرامية النص المسرحي ، وزرع مختلف الرؤى على أسنة التشظي لمزيد من التراكمات و الاسقاطات وفي أيامنا هذه ، و لما إستجد من ظروف ، سوف تملي عليه كتابة درامية ، بلغة تدافعية ، إستعارت الكثير من سوق التقانة ، عليها تحافظ على موقع قدم في ظل بعبع هذا السبيل العرمر لتكنولوجيا الاتفاعلات في الثصورة و الكلمة .

إحالات

- كليرمان هارولد ، حول الإخراج المسرحي
- ترجمة : ممدوح عدوان – دار دمشق للطباعة و الصحافة و النشر
- ط 1 – سنة 1988
- III عدد II العرض المسرحي بين التأليف و الإخراج : مجلة فصول مجلد
- الدلالة المسرحية ، عالم المعرفة عدد 441 سنة 1980 الكويت
- سعد أردش أبريل – يونيو 1982
- ونوس سعد الله ، بيانات لمسرح عربي
- دار الفكر الجديد ط 1 بيروت 1988
- د. معلا معهد نديم : مقالات نقدية في العرض المسرحي
- دار الفكر الجديد – بيروت ط 1 – 1990

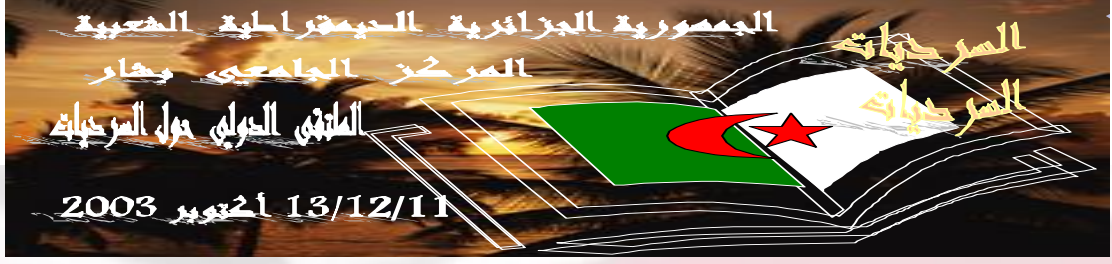


- Pavis , Patrice : Problèmes de sémiologie théâtrale.
Presses de l'université de Quebec 1976
Pavis Patrice : Romarques sur le Discoursthéâtral
1978
Souriau, Etienne : les Deux Cent Mille Situations
dramatiques Ed, Flammarion. Paris 1950
Greimas . A .J. : Sémantique structurale.
Ed, Barousse.Paris 1966
Ubersfled , Anne : Lire le théâtre .
Ed , sociales Paris1977
Ubersfled ,Anne : Lecole du Spectateur
Lire le théâtre 2
Ed ;Sociale 1981.

بوشقرة نادية : الكتابة السردية بين المؤلف و المؤلف

قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب و الفنون جامعة مستغانم

تعتبر الكتابة إحدى أعظم الإنجازات التي حققها الإنسان في القديم، لأنه استطاع من خلالها إثبات ذاته و كينونته، باعتماده سلطان العقل المدرك لحقائق الأشياء، هو - في الواقع - عقل واع يكفيه أن يجعل من الكتابة أثرا يسمو به إلى مراتب الخلود، و ما الكتابات القديمة من نقوش و حفريات كالكتابة الهيروغرافية و الكتابة السنسكريتية و غيرها إلا شواهد تبرز ما لهذا الإنسان من قدرات ذهنية و عقلية هائلة على مستوى الفن



و الإبداع. " فليس هنالك وجود لمجتمع من دون كتابة، من دون علامات، من دون حساب أو توثيق، لا وجود لمجتمع حتى وإن كان حيوانيا من دون أثر من دون علامات على الأرض ويكفي طبقا لدريدا .. لكي نفتتح بأهمية الكتابة أن نتصور مجتمعنا بدونها أنها سيبقى أسير الأساطير و الطوباويات من هنا تكتسب الكتابة أهميتها. " (1)

تعني الكتابة ذلك الأثر التوثيقي الذي يقف مقابل النطق أو الكلام، مع أنهما يستويان في مرتبة الفعل، وبمعنى أكثر دقة و حسب الاصطلاح الدريدي ما يسمى " بالعنف"، حيث يأتي التصادم بين فعل الكلام الذي يكون مشحونا بحضور للمتكلم من خلال الصوت، على خلاف فعل الكتابة الذي يمتد عبر نظام مادي من العلامات المرئية و التي تعمل في غيابه (2).

لقد جاءت الكتابة لتكسر زجاج الصوت و تترك العنان لثنائية الأبيض و الأسود، ترفرف على سطوح ورقية. هي إذن، إبداع ينتقل من الملكية الخاصة إلى الملكية العامة، ليأخذ شكل إما إبداع لنصوص قرائية ينشدها القارئ قصد الاستهلاك و بغرض المتعة أو سد فراغ، و إما هي إبداع لنصوص كتابية يعود إليها هذا الأخير متلهفا شغوبا بها، فيكسبها مع كل عودة جديدة إبداعا متجددا.

و إن نحن رمنا هذا النوع من الكتابة عند بارت فذلك لأنها تظل تخضع لصيرورة عجيبة في التناول، " إنها وعد يعيش في هواجسنا المحمومة، وهذا ما يجعلها هناك مع إحساسنا بوجودها هنا. و لقد تثير فينا، بعد هذا و ذاك تطلعا إليها و ترقبنا لظهورها مع امتلاكنا لمكتوبها. و أما تفسيرنا لهذا الأمر، فلأنها من حيث هي كتابة، لا تقوم في الكتاب و تعد شيئا آخر غير الكتاب " (3).

تعد الكتابة عند بارت كل مركب، يحتاج إلى توضيح، يحمل في طياته معاني كثيرة تكاد لا تنتهي. تلعب الكتابة بأوتار الحروف و القراءة، فتدوزن أحلى نغمات التأثير و الإثارة، هي دفق للتواصل بين جسد المؤلف و جسد القارئ، دون تقديم بطاقة للهوية من الطرفين،



فقط يتولى الأثر الأدبي عبر هذا التدفق مهمة الرضى و الاستلام، حتى يضمن للأدب بقاءه و دوامه. " فالمطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة لا أن نخرقه، و الكتابة تضع المعنى باستمرار و لكن قصدها من ذلك هو تبخيره. و إنها لتعمل كذلك لكي تستثني المعنى بشكل آلي" (4).

و من أجل دفع عجلة التباحث في ماهية الكتابة السردية، نقول و باختصار شديد: إنها ذلك العنصر الحيادي الذي لا يعترف بهوية صاحبه و لا حتى بهوية مستقبله- متلقيه-، تتشظى فيها الذوات و تنصهر، لتصير وهما و سرابا أمامها، فأين هي إذن ذات المؤلف و ذات القارئ و ذات الناقد و حتى ذات بارت نفسه أمام عظمة الكتابة في جوهرها الوجودي و منتهاها الحقيقي؟

حتى عهد قريب، كان الاهتمام في النقد الأدبي بثالوث أساسي متكون من المؤلف، النص والقارئ، و كان منظار الرؤية في المدارس النقدية يختلف من حيث التركيز على إحدى زوايا ذلك المثلث دون الأخرى بحسب المناهج و الدراسات المعتمدة فيها. فأحيانا كان يتم الاعتماد على دائرة المؤلف " و يتم توسيعها بحيث لا تكون شخصية وحدها أو سيرته وحدها هي محور الاهتمام في دراسة العمل الأدبي. فكان يقال أحيانا إن الفنان مرآة لعصره. ربما لا تكون المرآة صافية تماما، بل يجب في الواقع ألا تكون صافية، فالأدب ليس نقلا حرفيا للواقع، قد تكون مرآة موضوعة أمام الواقع بزواوية معينة وقد تكون أحيانا أخرى مرآة مقعرة أو محدبة تحدث تشويها جزئيا أو كليا في مكونات ذلك الواقع لإبراز معنى أو تأكيد قيمة" (5).

و مفاد القول أن تحديد عمل المؤلف لا يعني إلغاء مغامراته من خلال النص المعطى، و لكن كما يقول بارت فهو يظهر لنا في صورة " مدعو" في نصه، بحيث أنه لا يكتسب أي قيمة و لا ميزة تبوؤه مرتبة الأدوار المركزية و لا حتى تلك الأدوار الثانوية. يجب أن يكون خفيف الظل على نصه، لا يثقل عليه بأحكامه السلطوية و لا يجرسه لحد الإكراه



بتوجهاته العقائدية... لذلك يرى بارت أن ذات المؤلف هي ذات كائن من ورق، " فلن تعود حياته مصدر حكاياته وأصلها وإنما حكاية تنافس عمله و أثره. فهناك انعكاس للأثر على الحياة (لا العكس).. إن الكلمة الفرنسية **Biographie** تربطها بين الحياة و الكتابة تحمل دلالة قوية. على هذا النحو فإن الصدق الذي يشكل عقيدة الأخلاق الأدبية يغدو مشكلا زائفا ف " الأنا " الذي يكتب النص ليس هو أيضا إلا " أنا " من ورق " (6). و هذا الكشف الأخير ليجعل من عملية البحث في دائرة المؤلف تغدو مستعصية الشرح و التفسير، لذلك نتمثله كذلك المخرج السينمائي " يحرك شخصياته و يقولها أقوالا و لا يعتقد إلا الساذج أن الشريط السينمائي هو الأحداث و الشخصيات وحدها و لا يذكر المخرج من ورائها. فالمخرج تفهم حقيقته من حقيقة العمل في اكتماله النهائي " (7).

ضمن هذا المنظور يمكن الحديث عن ازدواجية سائدة، لا طالما وقع في فخها الدارسون لما يكتنفها من التباس و غموض، و تكمن في ثنائية المؤلف و السارد، حيث ينبغي الانتباه إلى أن دور المؤلف يختلف تمام الاختلاف عن دور السارد؛ إذ أن مهمته تبقى نبيلة، و إن كانت لا تتصل بالمتلقي إلا عبر قنوات غير مباشرة. صريح بطبعه، و لا يعرف للكذب معنى، لكن ذلك لا يمنع من أن تكون كتابته تستوي في مرتبة الرداءة أو الجودة.

أما إذا تعلق الأمر بفن القصة، فلن يعوض السارد مكان المؤلف لأنه ليس بمبدع أو مبتكر خالق للنص، فهو مجرد وسيط بين هذا المرسل - المؤلف - والمرسل إليه - المتلقي -، إنه " شخصية تخيلية تقمصها المؤلف... [ليغدو] قناعا له و وراء هذا القناع توجد الرواية أي الكتابة السردية " (8).

يبد أن الإقرار و التسليم بوظيفة كل منهما، تفترض تقصيا لإشكالية المفارقة النوعية بينهما، والتأكيد على أنهما يشتركان في وصف الأشياء ومنه إلى وصف العالم الذي يبقى دوما خلقا متجددا، لمن كانت له القوة و الشجاعة الكافية على القيام به.



و يفيد ما ذكر أعلاه أن الإقدام على الوصف، يعني- لا محالة- الإمساك باللغة و بالتالي الولوج إلى الدائرة الثانية وهي دائرة النص-العمل الأدبي-.

يرى بارت أن النص موجود و غير موجود في آن واحد. فهو موجود لأنه نص له مؤلف الذي لا يمكن إنكاره أو دحضه. و هو غير موجود لما يختفي هذا المؤلف- يتوفاه الله على حد قول بارت- بعد كتابته و يصبح هذا النص ملكا للقارئ الذي يعيد كتابته من جديد، فتأتي بدل الصيغة الواحدة صيغ متعددة و متشعبة، حتى أنها تكاد تنفر من النص الذي

انبثقت منه، لما تفرزه من رواسب دلالية كثيفة. " فالنص (و قد لا يكون هذا إلا بسبب شيوع عدم قابليته للقراءة) يصفى العمل (هذا إذا كان العمل يسمح بذلك) من استهلاكه و يستقبله بوصفه لعبا و عملا و إنتاجا و ممارسة. و إن هذا ليعني بأن النص يطلب أن نحاول إلغاء (أو التقليل على الأقل) البعد القائم بين الكتابة و القراءة. و ليس هذا بتكثيف انعكاس القراءة في العمل ولكن بربطهما معا في ممارسة دالة واحدة. ألا و إن البعد الذي يفصل القراءة عن الكتابة لهو بعد تاريخي " (9).

لقد شاع استعمال لفظة " نص " بشيوع الحداثة، و إن كنا قد اقتربنا من الفواصل التي تحاكيها مثل الكتابة و القراءة و الدلالة و غيرها، فهو نص للمعرفة، له نكهة خاصة به، يستمد منها " هذا التابل الذي هو ملح الكلمات. مذاق الكلمات هذا هو الذي يجعل المعارف خصبة عميقة " (10).

إن النص هو مجموعة من العلامات، لا يرضخ لتقويم من العلم أو من الإيديولوجيا، و لكن تقويمه يتأتى من خلال ممارسة الكتابة، حيث تنقلب الموازين المعهودة، فيصبح القارئ -كما سنراه لاحقا- هو المنتج بتعاليه و ترفعه عن حالة الجمود و الكسل و بإقباله على ضرب من الحيوية و النشاط الدؤوب.



هي دائرة القارئ إذن، هذا المتلقي البسيط و المتواضع، الذي يستقبل ما تمليه عليه قريحة المؤلف، في رضى تام، يحترم مقاصده و توجهاته من غير رفض أو تمرد أو تقويض. تلك هي الرؤية التي كانت تعبر عن سذاجته أمام طغيان سلطان المؤلف الذي ألفنا السعي في إثبات ما يريد قوله، من دون السعي وراء إثبات ما يفهمه القارئ (11). و أمام هذا الاستبداد، كان من المتوقع أن يتبنى هذا مسارا آخر مغاير يسلكه في حزم، يفرض شخصه به و ييسط هيمنته عليه من خلاله، فكانت الكتابات المتعددة للمؤلف ونصوصه بتعدد قراءات قراءه وتأويلاتهم. وبهذا التواشج خلق الحوار جراء الاحتكاك الذي يتداخل فيه ما يهبط من السقف مع ما ينبت من الأرض.

و تتحكم في أقصى مراتب التغير أسباب مختلفة ومتباينة، أو لاها تلك الثقة المتبادلة بين الطرفين- المؤلف والقارئ- فهي ثقة يعترف فيها كل منهما بحرية الآخر، لا بسيادة هذا على ذاك و لا بعبودية هذا لذلك، ثانيها اعتبار الذات عند هذا أو ذاك هي ذات أو كما يسميها بارت "أنا" مبعثرة، لأن " ذات الكاتب لا توجد إلا في وعي ذلك القارئ/الآخر، يعني أن ذاته هو أكثر ثباتا و ديمومة وأقل انحاء من ذات المؤلف؟ بالنسبة لبارت فإن ذات القارئ نفسه لا وجود لها بمعنى أنها لا تملك وجودا محددًا و ثابتًا... فذات القارئ إذن هي التي تحدد ذات المؤلف، و هي التي تحقق المعنى في نهاية الأمر" (12).

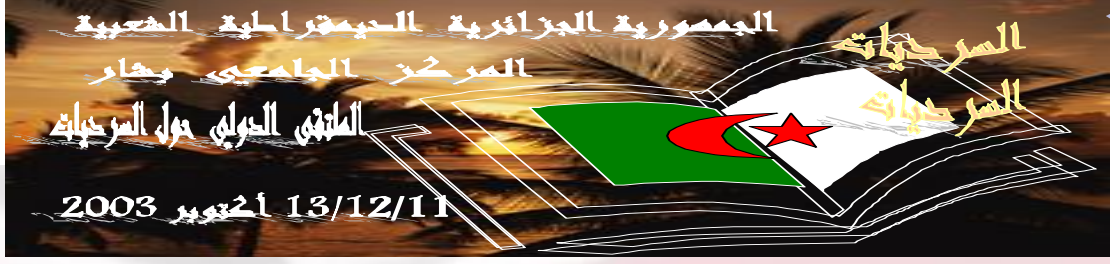
و إزاء هذه الازدواجية الطاغية و التي تغلف جملة من المفارقات و المتناقضات، جاءت الكتابة كحد فاصل يمنح الأفق اتساعا و المستقبل إشراقا، بعكس الآية و قلب الأسطورة، ليكون " ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف" (13). لربما كان هذا الطرح البارتي علامة للإيحاء و التمييز، فهذه النهاية الحتمية التي يؤول إليها صاحب النص هي نهاية في الوقت ذاته لعمل كتابة نصه هذا، ومادامت هذه النتيجة تحمل دلالة سلبية في المعطى و القصديّة، إذ أنها تخلص إلى الإطاحة بقدراته الإبداعية و تهميش مواصفاته الفنية التي تجعل منه كائنا فريدا، من حيث مكتسباته المعرفية و إيديولوجياته الفكرية التي تجسد رؤاه و وجهات



نظرة الإستمولوجية. فهل يعني موته هو فناءه، بحيث نغرقه في غمرة من اللامبالاة؟ بارت نفسه، لم تؤثر وفاته -الفعلية- على كتاباته، لأنه لا يزال ينبض بالحياة من خلال مقالاته ومؤلفاته التي تخلخل النفوس و تبلبل العقول، لما لها من تعابير أكسبها قيمة الروح من دون جسد، كونها تبقى أبدا منبثقة من روح بارت نفسه، الخالدة بعكس مآل جسده الذي تلاشى بفعل الاضمحلال و الزوال.

و عليه، ففكرة الرفض الوجودي للمؤلف هي في واقع الأمر فكرة ذات أبعاد تضليلية، تحمل في داخلها براثن العبث و الاستخفاف بشخصه، لكن في مقابل ذلك فهي -الفكرة- تحاول أن تحرر مجموعة بؤر مشفرة إلى الخارج، لتكون في علاقة تواصلية بالآخر -القارئ- . من هنا تكمن ماهية الاعتزاز والتسامي به التي من شأنها أن تتيح للعلاقة " الودية" بين القارئ و النص مرتبة الصدارة بل وحتى السيادة. فإذا كانت صلة المؤلف بالنص هي بواسطة الكتابة، فإن صلة القارئ بهذا النص هي بواسطة القراءة المنتجة، التي تتعدى حدود الاستهلاك، للاقترب أكثر من مواطن الإبداع عبر الكتابة المتجددة. " وبدون عشق حقيقي للنص لا يمكن أن تتوفر أرضية مناسبة للقراءة، لا بد إذن من وجود رغبة و مشاركة بين القارئ و النص " (14).

يبد أن هذا الطعن في شخصية المؤلف والتصريح بالولاء العظيم للقارئ في علاقته بالنص، قد ولد فوضى عارمة مردها الانتكاسة المعنوية التي تفرق بين مقاصد و توجهات كل منهما، هذا ما أدى إلى توسيع هوة الخطورة لدرجة التأزم، فحين " نقرأ النص في معزل عن قصديّة مؤلفه شيء و أن نقول إن القارئ التفكيكي لا يقوم في الواقع باكتشاف المعنى، بل يعيد كتابة النص شيء آخر. قد يقول البعض إن هناك بضعة ضوابط تحكم تعامل الفرد مع النص، و أبرزها أن أفق توقعات القارئ جزء من أفق توقعات الجماعة المفسرة. وأنه تبعاً لذلك يمكن لأكثر من قارئ ينتمون إلى نفس جماعة التفسيرات أن " يشتركوا" في تفسير واحد. لكن ذلك لا يبطل مقولة التفكيك بأن هناك نصوصا -



للنص الواحد- بعدد تفسيرات قرائه و أن ما فعلته مقولة بارت و دريدا استبدلت قصدية المؤلف بقصدية القارئ و فتحت الباب أمام فوضى التفسير" (15).

يبقى إذن الجدل قائم في الكتابة السردية بين قطبين متقابلين في الإنتاج و المعرفة وحتى في التفكير، و لربما يشتركان في معلم واحد هو هذا الفكر المجهول الاسم، كما يسميه د. عبد السلام بن عبد العالي " الفكر المبني للمجهول" (16)، الذي نحترم فيه وجوده لأنه فكر يتخلل النص في هيئة إبداع و هو إنتاج لأجل إعادة إنتاج هذا الإنتاج.

و لعل ما يجعلنا نجوب سراديب الواقع ونهتم بالنص على أنه معطى مادي موجود، يفكر فيه، و إبعاد المؤلف عنه بل و حتى عدم الاعتراف به، لا يعني احتقاره أو نبذه و إنما التخلص منه كي لا يكون قيديا على تفسير النص و ألا يغدو هذا النص محدود الدلالة، و بالتالي التسليم باستحالة المعرفة اليقينية (17).

إن في علاقة المؤلف بالمؤلف، و المؤلف هنا يحيل على أبعاد معنوية مزدوجة، تصرح بالنص/ الكتابة فيه و تضرر خصوصية القارئ في تلقيه لذلك النص؛ و كأننا إزاء بنايات زمنية متلاحقة و متتابعة، يرمز المؤلف إلى الماضي و كتابته هي الحاضر و القارئ هو المستقبل، المستقبل لتلك الكتابة في حاضرها والتي كانت بالأمس القريب ملكا لمنتجها. " الكتاب و المؤلف يقفان تلقائيا على خط واحد موزع على ' قبل' و ' بعد': فالمؤلف مكلف بتغذية الكتاب، و هذا يعني أنه يوجد قبله، يفكر ويتألم و يعيش من أجله. و إنه أيضا يقف في علاقته مع كتابه موقف الأب من طفله، فهو سابق عليه وجودا" (18).

و اعتبارا لهذه المعطيات التي تتركز عليها بصفة خاصة البحوث النقدية المعاصرة، نصل في ختام هذه الدراسة إلى جوهر المؤلف في ارتباطه بمادة البلاغ أي الكتابة، فبقدر ما كان الكتاب سهل المنال، يسير التناول، بقدر ما كانت الكتابة صعبة المراس، عسيرة المخاض، و أمام هذا التصادم، كان العجب: " فنحن إذا كنا في أي لحظة نشاء، نستطيع أن نشترى الكتاب و أن نقنتيه، فنضعه في مكتبتنا الخاصة أو العامة، و نوسده فوق الرفوف، أو نقلبه



بأيدينا، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نشترى الكتابة أو نقتنيها، إذ شتان شتان بين الكتابة و الكتاب. و من هنا نفهم لماذا خرجت هذه الكتابة عن قيم السوق و الاستهلاك، و استعصت على النفعية التبادلية و عقل البدائل البلاغية" (19).

بهذا التحليل نخلص في النهاية إلى نتيجة مفادها أن الكتابة عشق و هيام، نقترب منها فنلامسها بجنان كي تستأنس بنا، فتذوب فينا وندوب فيها لأجل فهم ذواتنا و فهم العالم من حولنا.

البيبلوغرافيا

(1) عبد الله إبراهيم، التفكيك: الأصول و المقولات...، عيون المقالات، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1990، ص78.

(2) نفسه، ص.ص: 76.75

(3) رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة رقم 5، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1999، حلب، أنظر مقدمة المترجم، ص9.

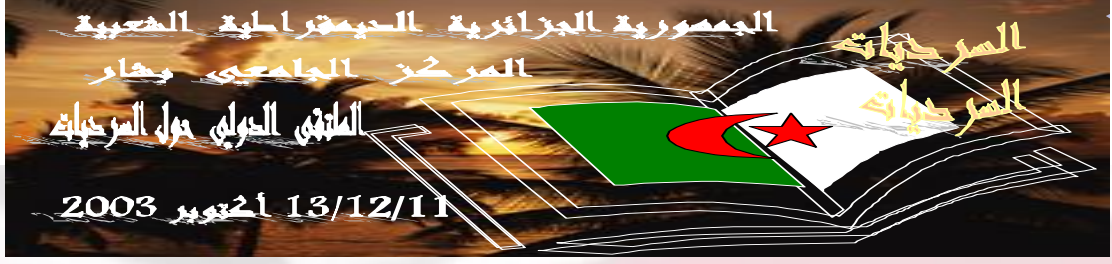
(4) نفسه، ص82.

(5) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، أبريل 1998، الكويت، ص85.

(6) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، 1986، ص64.

(7) مونسي حبيب، فعل القراءة، النشأة و التحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، ط 1، وهران، 2002/2001، ص187.

(8) Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman, in Poétique du récit, ed Seuil, collection Point, 1 ed, Paris, 1977, p.p :72.80.



- (9) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 93.
- (10) نفسه، ص 16.
- (11) رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 41.
- (12) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة..، ص.ص: 342.343.
- (13) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 87.
- (14) عبد الله إبراهيم، الأصول و المقولات..، ص 93.
- (15) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة..، ص.ص: 399.400.
- (16) عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن و ثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط 1،
الدار البيضاء، 1994، ص 41.
- (17) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة..، ص 105.
- (18) رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 79.
- (19) نفسه، ص 9.

الرئيس



شعيب مثنونيف بناء الكتابة القصصية وأشكالها عند يوسف إدريس

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية/ جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان

لقد اختلف النقاد في تحديد أنواع القصص وأشكالها وطرق عرضها، فهناك من يقسم القصص وينوعها بحسب الشخصيات والحوادث والأزمات كالدكتور محمد يوسف نجم الذي يرى أنواع القصص: تتمثل في قصة الشخصيات ذات العديد من الشخصيات، والقصة التمثيلية، وهي التي تتلاحم فيها الشخصيات بالحوادث، وقصة الحوادث، ثم قصة الأجيال، والقصة التاريخية(1).

كما أن من النقاد من يرى، وفي رأيه الكثير من الصواب، في اعتقادنا، أنه يعسر أن تُحدد طرقا خاصة مضبوطة يسير عليها القصاصون في طرق العرض وأشكالهم القصصية وذلك لأن تلك الطرق تعود إلى ابتكار الكاتب وعبقريته ونقطة بدايته، أو نقطة نهايته التي يختارها ومنها تنطلق قصته أو إليها تنتهي كما يتنحى الكاتب تماما عن القصة ليترك للبطل مهمة الحديث عن نفسه.

والحق " أن عرض القصة "، له طرق كثيرة يصعب تحديدها، إذ أن حرية المؤلف في هذا الجنس الأدبي لا تحدّها القواعد كل التحديد، وعبقريته هي التي تعينه على الإفادة من الطريقة التي يختارها، أو على الانتفاع بكثير من الطرق يزاوج بينها في قصته. فقد يبدأ المؤلف قصته من أول حوادثها، فيصف نشأة أبطالها وميلاد علاقاتهم بعضهم البعض ويتبع ذلك منهجا زمنيا في عرض الحوادث، كما في قصة " ما دام بوفاري " لفلوبير مثلا، وقصة " الإخوة كرامازوف ".

وقد تبدأ القصة بنهايتها وكثيرا ما يقع ذلك في القصص البوليسية. فتبدأ بوقوع الجريمة لتمييز خيوطها والرجوع إلى كشف الغامض منها. وقد يبدأ المؤلف قصته من فترة



خاصة من حياة الشخصية الرئيسية في منظر صامت يعتمد على الوصف اعتمادا كبيرا. ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة، يشرح بهذا الرجوع المنظر الذي قدّمه أولا. وهذه الوسيلة غالبية في قصص بلزاك (2).

ثم قد يدع الكاتب بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ليخلق الشعور بالألفة والثقة ولكن على الكاتب أن يحتاط في السرد حينئذ فيسرد الحكاية بما يحيط بها من مجال، لتكون مقنعة من الناحية الفنية (3).

على أن هناك محاولة لتحديد الأشكال القصصية قام بها " سلوفسكي " من الشكلايين الروس ولم يضيف إليها البنيويون أو الهيكليون شيئا ، وقد حددوا هذه الأشكال بأربعة أنواع هي:

– بناء النظم : Enfilage

– بناء التوازي: Parallélisme

– البناء الدائري: Construction circulaire

– بناء تدرجي: Construction en paliers (4).

وسنعمد على تقسيم " سلوفسكي " لاستخراج بعض الأشكال القصصية التي اعتمدها يوسف إدريس في مجموعاته القصصية الثلاث ونوعية البناء الغالب عليها.

و طريقة العرض عند يوسف إدريس قليلا ما خرجت عن الأساليب الكلاسيكية

للقصّة المعروفة من الوصف والسرد والسيرة الذاتية إلى ما يسمى الحوار الباطني.

1/ بناء النظم: Enfilage

بناء النظم: وهي عبارة عن قصص يربط بينها رابط كما تنتظم حبات المسبحة في

الخيط ومثل هذا النوع نجده في " ألف ليلة وليلة " و "كليلة ودمنة" ومثل هذا الشكل لا

نجدّه في قصص يوسف إدريس.

2/ بناء التوازي: Parallélisme



وهو سرد قصتين تدور أحداثهما في فترة واحدة وهذا الشكل لا نجد يوسف إدريس يعتمده في بناء قصصه.

3/ البناء الدائري: Construction circulaire

وهو أن يبدأ الكاتب بنهاية القصة ويسير في سرده حتى يعود إلى النهاية. ونجد الكاتب قد اعتمد على هذا الشكل الدائري في قصة "سره البائع" (5)، حيث بدأ من النهاية التي وصل إليها السلطان حامد الذي له ضريح في كل قرية قرب الجبانة وأخذ يتبع القصة حتى وصل إلى النهاية التي بدأ منها حيث قتل جنود نابليون السلطان حامد و قطعوا جسمه إلى قطع ألغوها في أماكن متباعدة و لكن حيثما ألغوا قطعة أقام الفلاحون حولها ضريحا لذا كانت له هذه الأضرحة في كثير من القرى.

4/ البناء التدريجي: construction en paliers

وهي التي تدرج فيها القصة أو مقاطعها في تصوير الحوادث وغيرها من عناصر القصة وهذا البناء هو الشكل الغالب على قصص يوسف إدريس.

وهناك أشكال وطرق أخرى غير التي ذكرنا اعتمدها يوسف إدريس كالتضمين

L'enchâssement وطريقة التناوب أو التداول L'alternance

1/ طريقة التضمين: L'enchâssement

وهذا الشكل (التضمين) يتمثل في قصة قد يقطع تيارها قصة أخرى، أي تتضمن القصة الأصلية قصة أخرى (6). وهذا النوع من التضمين نجده عند يوسف إدريس غالبا في سرده لقصة حياة شخصية قد تكون عابرة أي لا تعتمد عليها القصة الأصلية وباستطاعة الكاتب أن يستغني عن ذكرها.

لكنه قد يرى أنه من الأوفق لزيادة بلورة الصورة في ذهن القارئ للقصة أن يقدم لنا تلك القصة ضمن القصة الأم. وهذا كما في قصة "سرة البائع"، عند ذكر قصة حياة، السيدة انترناسيونال أوجين (7) ونجد كذلك هذا النوع من التضمين في قصته الطويلة



"الغريب" عندما يضمن القصة الأصلية، قصة زوجة ذلك المجرم البندراية الجميلة التي يضعها في العزبة ولكن لا أحد يتجرأ على القرب منها، وهي تعمل ما في وسعها لتتحداه محاولة ربط علاقات مع أي رجل بل حتى مع شاب صغير أرسله إليها ولكن لا أحد يجراً على ذلك فرقا من انتقام زوجها المجرم الخطير.

وقد امتد الحديث عنها مدى عشر صفحات وأكثر >> وفتح الباب ولومضة خاطفة لمحت أجمل وجه وقعت عليه عيناى وجه أبيض يكاد يياضه أن يصبح شفافا ومن وسامة تقاطيعه أن يتحول إلى صورة من الصور التي نراها على علب الحلوى والملبس وكان واضحا أنها توا من الحمام << (8)، فهي >> امرأة وأنا شاب غلظ صوتي وبرزت حنجرتي ثم أنها ليست صغيرة فقط وإنما حلوة بطريقة لا يتصورها العقل ... فيكفي ما في عينها من سواد جميل يشع رغبات مجنونة تكاد تنطق وتصيح ولا تجد في كل هذا حرجا من الطبوبة وأخذي تحت أبطلها، وأدارت وجهي ناحيتها كما حاولت أن أغض طرفي أو أستدير << (9).

ويواصل الكاتب هذه القصة المضمنة للقصة الأصل.

>> - بتكذب علي ليه يا أفندي

ابتلعت ريقى بصوت حاولت كتمه وقبل أن أبتلعه مرة أخرى قال :

- أنت عملت حاجة مع وردة.

ويبدو أنه لمحي اعتدل في مكاني ملسوعا فوجدته يستطرد معدلا سؤاله.

- وإلا هي لعبت عليك يا أفندي << (10).

وقد تكون القصة الثانية المضمنة تدور حول الشخصيات الرئيسية في القصة وهذا كما في قصة "فوق حدود العقل" (11)، إذ تتضمن القصة التي تقوم على احتيال ضابط شرطة على أخيه ليدخله إلى مستشفى المجانين حتى يستأثر هو ببعض القرارات تتضمن قصة أخ ثالث وهي التالية :



>> ما يَعْرَ كَش يا بِيه أَصْل أنا أعصابي تَعْبَانة شَوِيّة، واتعالجت عند الدكتور ناشد فهمي المدرس بتاع الأمراض النفسانية في الدمرداش.

أصل حصل لي انهيار في أعصابي.. أصلي قتلت مرة حَرَامِي، وَمِنْ يَوْمها وأنا بَدُوخ، وكلّ أما أشوفُ بندقية نفسي نُعَم عَلَيّ ...

أصلي كنت عسكري داورية وبعدين شفت حرامي بِيكْسَر دكانة لما شافني جرى، ضربت طلقة في رجليه أهوشه ما وقفش، فضربت في المليون قام جت الطلقة في ظهره ومات.. وفضلت واقف جنبه لما النهار طلع وخدوني ع القسم.. وبعدين بقيت أهلوس في الليل، وما أرضاش أطلع دوريات... وبعدين لما لقيوا ما فيش فايده حولوني ع المستشفى وخذت 12 جلسة كهربا في مخي على سنة ونصف...<<(12).

2/ طريقة التناوب أو التداول: Alternance

وهذه طريقة أخرى في الأشكال القصصية تطلق على الطريقة التي يسلكها في سرد قصتين معا إنما بالتناوب أو التداول حتى ينتهيا معا(13).

وهذا البناء القصصي نجده، عند يوسف إدريس، في قصته الصوفية "صاحب مصر" والقصتان اللتان يتداول سردهما معا هما: قصة عم حسن العجوز، وقصة حياة الشرطي صميده ولكن مع إفاضة أكثر في تحليل شخصية حسن >> وتلك هي حياة عم حسن التي اختارها.. وكل إنسان منا يختار حياته بالطريقة التي تحلو له. بعضنا يختار المهنة الناجحة ويقضي عمره يحارب زملاءه من أبنائها الناجحين ويكيد لهم ويكيدون له <<(14)، و >> لا بد أن نحسد عم حسن على حياته تلك فهي في رأيك لا بد أرحب وأوسع حياة، حياة ألغت المكان والزمان والبعد الرابع و كل الأبعاد.. ولكن تلك تفاصيل لا معنى لها، ومحاولة يائسة لشرح "كل" من الصعب شرحه؛ فعم حسن ليس مجموعة تصرفات<<(15).



ثم يعود إلى ذكر حياة الشرطي صميذة، طبعاً، كل ذلك بدون انتظام إنما بالتناوب والتداول >> و صميذة ليس اسمه وأنا لا أعرف اسمه ولكني لا بد إذا سميت أنه اختار له لقباً كصميذة فيه حرف صاد <<(16).

ثم يعود إلى قصة صميذة بعد صفحات وصفحات >> ولا بد لنا لنكمل القصة أن نعرف أشياء كثيرة عن العسكري بشكل عاجل؛ فهو قروي حياته الحقبة بدأت بالعسكرية ودخول الجيش، وكان الجيش مدرسته، هناك صاحب شبان المدينة وعرف المدينة من خلالها، وخرج وقد آلى أن يعرفها بنفسه <<(17).

وينتهي هاتين القصتين قصة "عم حسن العجوز" و"الشرطي صميذة" اللتين يتناوب ذكرهما رابطاً بينهما أواصر وجاعلاً لحياة كل منهما علاقة بحياة الآخر >> وإلى الآن لم يزل صميذة مؤمناً واثقاً أن عم حسن لا بد حي يرزق ناصباً عشته عند تقاطع ما من الطريق، ولا تزال كلما مرت به عربة نقل، بعد أن يأخذ أرقامها ويرد تحية سائقها يسأله إن كان قد رأى أو التقى بعم حسن <<(18).

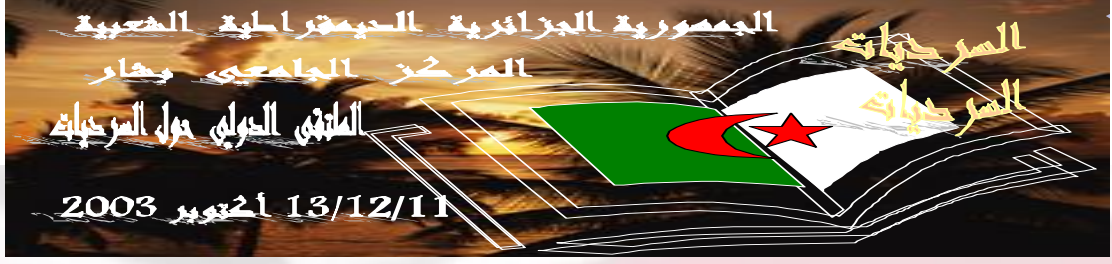
وهكذا تنتهي من الحديث عن الأشكال القصصية في مجموعات يوسف إدريس الثلاث وطريق عرضها مؤكداً على أن الطريقة الغالبة على قصصه هو شكل "البناء التدرجي" وإن سلك شكل "البناء الدائري" في قصة واحدة وبناء "التضمين" في ثلاثة قصص وبناء "التناوب" في قصة واحدة هي صاحب مصر.

الهوامش: _____

¹ انظر: د. محمد يوسف نجم: فن القصة..، خاصة فصل: طرق العرض وأنواع القصة، ص ص 143 - 166 الجزء وقد أشار إلى أنه اعتمد في الجزء الكبير من هذا الفصل على كتاب:

The structure of the novel By – Edwin Muir

² انظر: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث..، ص 625.



J. Duberville : Théorie de l'art et و:-

G. jean : Le - des genres littéraire P 432-433.
roman, Edts du seuil. P. 93.

Jacques Nathan : La littérature et les écrivains, -
Fernand nathan. P. P : 48-51.

³ انظر: النقد الأدبي..، ص ص 625، 626.

⁴ انظر: الرشيد الغربي: "مسألية القصة من خلال النظريات الحديثة"، ص 99.

⁵ مجموعة حادثة شرف: ص 12.

⁶ انظر: محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن

هشام، ص 51.

⁷ مجموعة حادثة شرف: ص 162.

⁸ المصدر نفسه: ص 162.

⁹ المصدر نفسه: ص 528.

¹⁰ المصدر نفسه: ص 534.

¹¹ انظرها كاملة ضمن مجموعة لغة الأي أي، دار العودة: بيروت، ص ص 53 - 64.

¹² المصدر نفسه: ص 60 و ما بعدها.

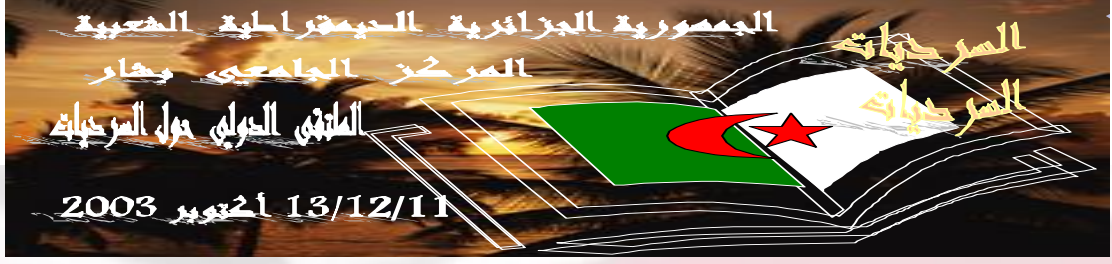
¹³ انظر:- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية..، ص 63.

- د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية..، ص 54.

- د. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية المصرية الحديثة..، ص 158.

- البنية القصصية ومدلولها..، ص 92.

¹⁴ مجموعة لغة الأي أي ص 143.



15 المصدر نفسه: ص 144 و ما بعدها، وص 147.

16 المصدر نفسه: ص 149.

17 المصدر نفسه: ص 150.

18 المصدر نفسه ص 160.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصدر:

- يوسف إدريس: 1/ حادثة شرف (مجموعة قصصية)، دار الآداب: بيروت، د.ت، د.ط.

2/ لغة الأي أي (// //)، دار العودة: بيروت، د.ت،

د.ط.

ثانياً: المراجع:

1 / العربية

- د. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية المصرية الحديثة، دار المعارف، 1981.

- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطبع والنشر: القاهرة، 1979.

- محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام،

دار الكتاب العربي: القاهرة، 1984.



- د. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، ط 03، 1959.

- د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

2 / المترجمة

- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، العراق، 1981.

3 / باللغة الأجنبية

- Duberville (j) : Théorie de l'art et des genres littéraires , hachette, Paris.
- jean (G): Le roman, Edts du seuil. 1971.
- Nathan (J) : La littérature et les écrivains, Fernand Nathan. Paris.

ثالثا: المقالات والدوريات:

الرشيد الغربي: " مسألية القصة من خلال النظريات الحديثة "، مجلة الحياة الثقافية (التونسية)، ع 10، سنة 1976، و ع 01، سنة 1977.



عبد الرحمان مزيان : الكتابة عند ترفطان تودوروف (ترجمة)
المركز الجامعي بشار

الكتابة بالمعنى الواسع هي كل نسق سيميوطيقي بصري و مكاني . و هي ، أيضا ، بالمعنى الحصري نسق خطي لتدوين اللغة ، و بتحديد أكثر سنميز في الكتابة المأخوذة بالمعنى الواسع بين الميتوغرافيا و اللوغوغرافيا اللتان تتعايشان اليوم ، لكن حاولنا فيما يخصهما طرح إشكالية الأقدمية التاريخية .

الميتوغرافيا هي النسق الذي لا يستند فيه التدوين الخطي للغة (الشفهية) لكنها تشكل علاقة رمزية مستقلة . إذا قسمنا الأنساق السيميوطيقية تبعا لطبيعة المعنى اللازم - لاستقبال العلامات : رؤية ، سمع ، لمس ، ذوق ، و شم لم ينتج أنساقا متطورة - و من ناحية أخرى ، تبعا لأن العلامات لها خصوصية الانتظام أو الديمومة ، فإننا نجد الميتوغرافيا تجمع أنساق العلامات التي لها خصوصية الديمومة التي تتوجه إلى البصر أو اللمس .

الميتوغرافيا تتحقق تحت أشكال عديدة سنسرد التشخيص بالأشياء (مستعملة كمجازات لما تدل عليه) : هكذا رسالة موجهة للفرس مكونة من فأر ، ضقضة ، طائر ، و خمس رماح . هذا النوع من التواصل يظهر أنه منتشر عالميا : في سومطرا ، اللوتسو يعلنون الحرب بإرسال قطعة من الخشب



موسومة بفريضة مرفوعة بريشة ، و طرف حزمة ، و سمكة ، و بعني هذا أنهم سيهاجمون بمقدار مئات أو آلاف من الرجال بقدر الفريضة ، و سيكونون مسرعين أيضا مثل الطائر (الريشة) و يدمرون الكل (الحزمة) ، و سيغرقون أعدائهم (السمكة) .

في منطقة النيل العليا يضع النيام-نيام على الطريق ، عندما يدخل العدو إلى حدودهم ، سيف من الذرة ، و ريشة دجاجة ، و على علم دار رما ، و يعني ذلك : إذا مسستم ذرتنا و دواجنا ستقتلون .

شكل آخر للميتوغرافيا هو التدوين بالعقدة على خيط أو شريط مستعمل

للعدة خاصة : (عقدتنا على منديل) مثال لها واحدة أخرى كل الحزات و التلمات التي تكون وظيفتها إما عدا (مثل أيام السنة) أو علامة الانتماء (العلامات على الحيوانات) علامات (طبيعية) مثل أثر الحيوانات أو الناس يمكن أن تعالج من طرف الميتوغرافيا .

الجانب الأكثر الأهمية في الميتوغرافيا مشكل من طرف الكتابة التصويرية

Pitographie : أي رسومات تصويرية مستعملة مع وصلة تواصلية يصادف نسقا محضر نسيا للرمز التصويري عند إسكيمو **Esquimaux** في ألاسكا الذين عندما يغادرون منازلهم يتركون على الباب رسالة مرسومة محددتين الإتجاه الذين أخذونه و نوعية النشاط الذين سيزاولونه . يعتبر تعلق دلالة محددة برسم كعرف عند اللحظة التي يزرع فيها الرسم ليصبح مخططا و مؤسلبا ، أيضا اللحظة حيث يكون نوع الأحداث أكثر من الحدث الفردي الذي يوجد مشخصا . و تبقى المكانة التاريخية للكتابة التصويرية محل نقاش .

يمكن أيضا أن نجتمع الأنساق الميتوغرافيا ليس أبدا تبعا لجوهرها - كما

فعلنا قبل قليل - لكن تبعا لنوع الدلالة التي تقيمها حينئذ نجد الوظائف المهمة



ذاتها في اللغة الشفهية : تسمح التسمية بتحديد شيء مفرد (العلامات و الجزات) و الوصف (الرسومات و الأشياء المشخصة . لكن يجب أن نسجل بأن العلاقة مع اللغة الشفهية ليست بأي حال من احوال ضرورية) و في الأغلب ليست مستحيلة ليس هناك كلمات محددة و وحيدة التي يجب أن نربطها بهذا الاسم أو هذا الشيء ، لهذا يجب رفض النظرية التي بحسبها الرموز التصويرية تكون مطابقة للجمل (اختلاف العلامات الأخرى التي تعني الكلمات أو الأحداث) الجمل مثل الكلمات هي وحدات لسانية ، الميتوغرافيا هي نسق سيميوطيقي مستقل .

بالرغم من الامتداد العالمي للميتوغرافيا لم يكن لها أبدا دور مهم مثل اللغة فالأنساق الميتوغرافية لا تمس إلا ميادين محددة جدا من التجربة ، في حين أن اللغة هدف شمولي . على الأرجح أن الرموز التصويرية تشكل سلاسل مفتوحة و غير منتظمة ، في حين أن اللغة تسمح بإدراكها كتركيبية : العدد الذي يخفض من الصوت فينتج عددا مرتفعا جدا من الكلمات . هذه الأخيرة بدورها تنتج عددا متناهيًا من الجمل .

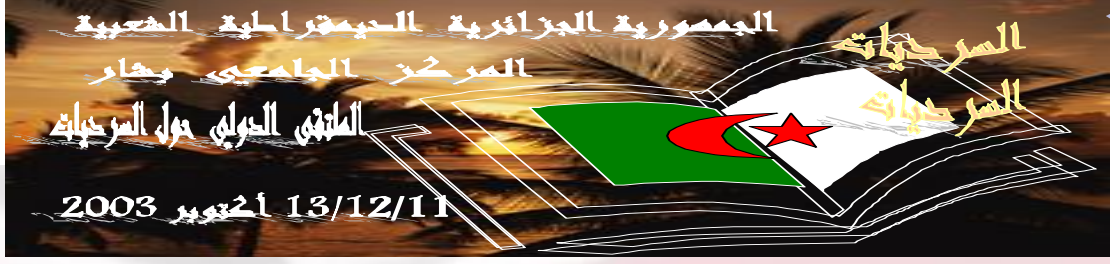
تتعايش اليوم اللغة (الشفهية) مع أنساق ميتوغرافية ، و ليس هناك أي سبب لإخضاع الواحد للآخر في ما قبل تاريخ الإنسانية . في حين يتضح جدا أنه من المهم أن تكون اللوغرافيا قد تبلورت إنطلاقا من الميتوغرافيا فهي نسق خطي لتسجيل اللغة . ستكون اللغة الإشارية المنبع الآخر للووغرافيا حسب فان جنكين Van Ginneken . كل الكتابات بالمعنى الحصري للكلمة مدرجة في اللوغرافيا .



يوجد عددا من المبادئ اللوغوغرافية التي تضبط بطريقة تكاملية مختلف الكتابات . و لا تخضع أي كتابة لأي شعب لمبدأ وحيد ، إذن يجب تصنيف المبادئ و ليس الكتابات في إطار علم التصنيف العام .

1-المبدأ الأول الكبير : ما يمكن تسميته بالمورفيموغرافيا ، العلامة الخطية تسجل وحدة لسانية دالة يجب استعمال المصطلح بالمورفيموغرافيا مكان المصطلحات المخيرة ، الشكل الرمزي و الرمزي الفكري : لا تسجل العلامة الخطية بأي حال من الأحوال (الأفكار مباشرة - ستكون من الميتوغرافيا - لكنها تسجل المورفيمات أو كما في الحالة الصينية الكلاسيكية حيث يصادف الإنسان الكلمات . إذن يسجل النسق المورفيموغرافي ككل نسق لوغوغرافي اللغة ، و ليس (الفكرة) أو (التجربة) .

2- المبدأ الثاني الكبير : الفنووغرافيا حيث العلامة الخطية تسجل وحدة لسانية غير دالة ، صوتا أو مجموعة من الأصوات . في الحالة الأولى نتحدث عن الحروف الهجائية ، و في الثانية عن الأبجدية المقطعية . تاريخيا يبدو الشكلان مرتبطان جيدا . بداية نصادف الأبجديات المقطعية السامية . بعد ذلك شكلا وسيطا ، الحروف الصامتة (الفينيقية أكثرها أهمية تاريخيا) في اللغات السامية و لغات القرن الإفريقي نجد اللا - تسجيل الحركات (طبيعية) و هذه تطابق لوحنا اللغوية و ال (الهيكل الصامت) مثل الأصلي . الإغريق هم الأوائل الذين بدءوا تسجيل كل الأصوات نسقيا ، حتى الحركات (مستعملين في ذلك الحروف الفينيقية بقيمة الصامت) و هكذا شكلوا الحروف الهجائية بالمعنى الضيق للكلمة . الحروف الهجائية الأكثر انتشارا في العالم ، و بالخصوص اللاتينية و السلافية مشتقة من الحروف الهجائية الإغريقية .

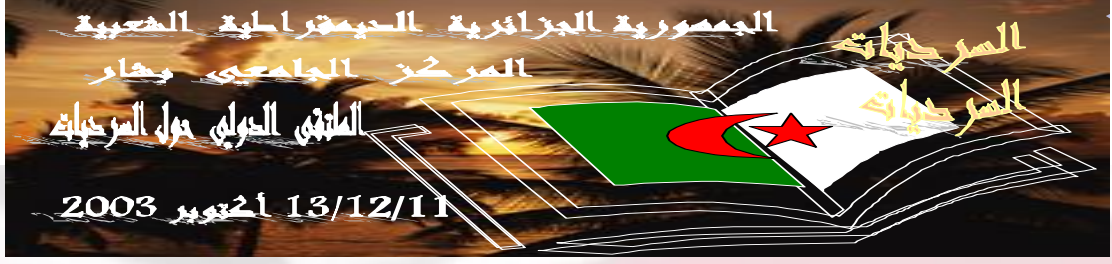


يرتبط تاريخيا المبدأ الفونوغرافي بالمبدأ المورفيمغرافي هكذا المورفيمات الخالصة (التي سميت قديما - قد رأيناها - الرمز الفكري أو الهيروغليفية) تعمل جميعا كدوال مورفيم ، وحدة لغوية مكونة كصورة خطاطية للموضوع أو للفعل المعني من طرف هذا المورفيم أو أيضا بالحركة (الطبيعية) أو التعاقدية المرافق لهذا النشاط أو ذاك . (لا يجب المبالغة بطبيعة الحال ، لا في تشابه الصورة مع الموضوع: في وقت سريع جدا ، يتأسلب الرسم ، لا الخاصية الطبيعية ، و (السكونية للعلامة) ليس هناك ما هو مشترك بين الهيروغليفين ، السوماريين ، الصينيين ، المصريين ، و الحثيين ، للموضوع الواحد) الإجراء نفسه بالنسبة لما نسميه المجموعات المنطقية ، علامات مشكلة من وحدتين دالتين (كما في كلمتنا (ناطحة السحاب) gratte-ciel ، و هكذا في الصينية تعين كلمة كلمة (خصام) بالعلامة مكررة مرتين ل (امرأة) في السومرية تعين كلمة (أكل بعلامة ال (خبز) بداخل كلمة (الفم) و يمكن أيضا ملاحظة حضور نوه الترميز الذي نسميه استعاري ، حيث علامة ال (الشمس) تعني أيضا (جرات) و يتعلق هنا بمجاز مرسل) .

في حين استحالة تصميم مبدأ تشخيصي هذا الذي أدرج حتى في الكتابات المورفيموغرافية الأساسية مثل الصينية ، المصرية أو السومرية . مبدأ الفونوغرافيا ، يمكننا إذن القول تقريبا بأن كل لوغوغرافيا تنشأ من استحالة تشخيص أبقوني معمم . إنها أسماء الأعلام و التسجيلات المجردة (حتى الإعراب) هي التي ستكون حينئذ مسجلة صوتيا .

لقد أخذ هذا المدخل الفونوغرافي عدة منح :

1 - باللغز الرمزي : الطريقة التي تبدو أنها لعبت الدور الأهم و التي تنحصر في تسجيل كلمة مستعملة علامة أخرى ذلك لأنهما متجانسان



لفظيا ، مثلا في السومارية علامة (سهم) التي تقال **ti** تي تصلح أيضا لتعيين (حياة) التي تقال أيضا **ti** تي . مبدأ اللغز الرمزي هذا لا يعني التماثل الكامل ، مثلا في المصرية (السيد) تقال **nb** و تسجل بمساعدة العلامة ذاتها (فلة) تقال **tt nb** بما أنه علامة مؤنث ، بمجرد أن تقام الامة المتجانسة لفظا ستشعر المتحدث (احتمالا) أيضا تشابه في المعنى : إذا كان في الصينية يعين ب **won** الساحر أو المخادع (فإننا ننسى بأن لغز رمزي . لكي نجد تقاربا بحسب المبدأ الأسطوري الشعبي المعروف المعروف جدا : في أسماء الأعلام تُولف لقيمتها الصوتية عددا من الهيروغليفيات دائما بحسب مبدأ اللغز الرمزي : مثلا ند الأزيك اسم العلم .

quanhnawac يعني (قرب الغابة) **quanh** (غابة) **nawac** (قرب) يسجل بعلامتي (غابة) و (كلام) لأن هذه الكلمة الأخيرة تقال : **no va ti** (العب هنا قريبا) إنه من الفضول تسجيل بأن هذه الطريقة أثرت حتى في الأنساق الميتوخرافة : إذا كان يعين في بعض اللغات ذاتها (عقدة) و (رجوع) العقدة المرسله إلى منفي لإعادته إلى موطنه .

2 - اقتباس من اللغات الأجنبية علما بأن مثل هذه الهيروغليفية تنطق بهذه الطريقة في لغة مجاورة ، يمكن استعمالها في لغتها الخاصة لتسجيل الأصوات ذاتها إذ نعطيها معنى مختلفا . هكذا استعار الأكاديون علامات سومرية .

3 - الكتابة الصوتية الأوائلية تأخذها كل هيروغليفية القيمة الأصلية للكلمة التي تعنيها . هكذا الهيروغليفية ل (ثور) **bœuf** تبدأ بأن نقرأ ك



oألف أول كلمة ألف alph التي تعني ثور (ما يسفر الأسماء المعطاة للحروف في العبرية ، و الإغريقية .. إلخ . عمومية هذه الطريقة غالبا ما كانت محل اعتراض ، و يبدو أنها تتعلق هنا أيضا ب (أسطورة شعبية) اسم الحرف دائما وسيلة خاصة بفن تقوية الذاكرة) كالأسماء الشخصية التي تساعدنا في الحكي في الهاتف (التي تبعت فيها بعد فوات الأوان عن تحفيز .

4 - طريقة منتشرة بشكل كان في الكتابات السيادة المورفيموغرافية هي ما يسميه مؤرخو الكتابات الدلالية (أو المفاتيح) إنها علامات خطية أضيفت للهيروغليفية الأولية التي تسمح بتمييز التجانس اللفظي و تحديد معنى الكلمة (في لغاتنا اللوحاق اللغوية هي التي تضطلع بهذه الوظيفة الثانية : هكذا (عامل) يميز من (عمل) حاملين فكرة العمل ذاتها . في السومرية علامة (المحراث) ذاتها تدل مع مثل تعريف علامة (خشب) الأداة نفسها مع تعريف علامة الإ (نسان) الذي يستعملها . هذا التحليل متقدم على الخصوص في الكتابة الصينية حيث مجد في متناولنا 214 تعريفا توزع الكلمات إلى أصناف ، على طريقة الأنواع الدلالية مثل : حيوي ، جامد ، إلخ . التعريفات لا تنطق . مثل هذا التصنيف بداهة يفترض تحليلا منطقيا للغة هذا ما يبرر الملاحظة لميلي Meillet : (الناس الذين اخترعوا و حسنوا الكتابة كانوا لسانيين كبارا فهم الذين اخترعوا اللسانيات .) من جهة الحروف الأبجدية تفترض معادلا لتحليل صوتي للغة .

أية كتابة وطنية ليست نسخا خالصا لمبدأ أو طريقة كتابة . بل بالعكس هذا ما يتضح في العديد من التأملات حول الكتابة الصينية . هذه ليست استثناء



مورفيموغرافيا (الشكل الرمزي) أكثر من هذا . الغالبية العظمى للعلامات الصينية تستعمل لقيمتها الصوتية الشيء نفسه فك الهيروغليفية . المصرية التي تغيرت بالقدر الذي لم يكتشف شامبليون Champollion أن بعضا منها كانت له قيمة صوتية . بالعكس الحروف الهجائية الغربية ليست كما نعتقد بسهولة أنها صوتية كليا : يعين حرف واحد عدة أصوات ، و صوت واحد يعين بعدة أحرف ، بعض العناصر الصوتية (مثلا التنغيم) ليس لها مقابلا خطيا . بعض العناصر الخطية (مثلا الفاصلة) ليس لها مقابلا صوتيا . بعض العلامات الخطية (مثل الأرقام) تعمل بالطريقة الهيروغليفية الخ .

نحو جرماطولوجيا

الدراسات التي تخص الكتابة أخذت تقريبا شكل تاريخ - إلا إذا كانت مكرسة لمشاكل فك الرموز : أكثر من كتابة (مثلا ماياس Mayas جزيرة باك île de Bagues الخ) غير مفهومة لنا . هذا المشروع كتب تاريخ الكتابة . إنه لا يتصور بدون وجود علامات مستمرة .

لسوء الحظ كل تواريخ الكتابة تقبل كمسلمة . بعض التصريحات يجعلها اللساني المعاصر أو حتى التفكير السليم البسيط في موضع شك . هكذا يفهم تطور اللغة و الكتابة دائما كحركة محسوسة في اتجاه مجرد : فهو على الأقل إشكالية . يلغي التفكير في الأعداد التي تأكدت منذ الوظائف القديمة جدا ، أو تسلم بوجود حركة غائبية من الميتوغرافيا إلى اللوغوغرافيا ، من المورفيموغرافيا باسم مبدأ وضوح الفاعلية لكن الميتوغرافيا تستمر في الوجود إلى أيامنا هذه . و الكتابة الصينية ليست اليوم أكثر صوتية مما كانت عليه منذ ألف سنة . هذه المسلمات هي ثمرة رؤية إثنية و ليست ثمرة ملاحظة الوقائع .



المرحلة التاريخية لتراطكم الوقائع كان من الواجب أن تتجاوز بلورة بالجرماتولوجيا أو علم الكتابة . إن اكتشاف قوانين التطور لن يكون سوى بالاهتمام بالجرماتولوجيا ، بجانب تحديد فعل الكتابة ، في كنف الأنشطة السيموطيقية الأخرى ، و علم تصنيف المبادئ و التقنيات الخطية . توجد البداية الوحيدة لهذا العلم الوضعي لحد الآن في كتاب أج جيلب Astridy . of writing 1952 .

في فرنسا وجهت هذه الدراسة في اتجاه نقد فلسفي للمفاهيم الأساسية للكتابة و اللغة جميعا .

من البديهي يجب تأمل في دراسة الكتابة في منظور اثنولوجي ، و تبدو الكتابة أكثر من الكلام مرتبطة بالسحر ، بالدين و الأسطورة .

Oswald Ducrot / Tzwetan Todorov
Dictionnaire encyclopédique des sciences d langage
Ed Seuil Paris 1972 P 249 - 256

الرئيس



المحور الثاني : الكتابة السردية بين اللاوعي و الالتزام :

المحتويات :

97 د . محمد عبيد الله : شعرية السرد ومبدأ التذويت
130 شهلا العجلي : النص السردى بين الخيال و الوثيقة .
141 إبراهيم الدغوثي : الرواية بين التراث و التاريخ
153 السرد في المسرح : مخلوف بوكروح
163	ABOURA ABDELMADJID
	LE RECIT INITIATIQUE A CONTENU THEOSOPHIQUE OU
163	L'AUTOPSYCHEGRAPHIE
186 عبد القادر بن سالم : حدود الواقع و رمزية العجائي في رواية وراء السراب قليلا لإبراهيم الدرغوثي

عودة إلى صفحة محاور الملتقى

د . محمد عبيد الله : شعرية السرد ومبدأ التذويت

الأردن / جامعة فيلادلفيا

حققت القصة القصيرة في التسعينات جملة من الخصائص المميزة ، والجماليات النوعية ، ومع أن هذه السمات ليست ابتداءً خالصاً ولا بدعاً ساطعة ، فإنها يمكن أن تخص الجيل القصصي في التسعينات ، ويمكن أن تميزه ، بالنظر إلى اتساعها في نتاجه ، وإلى ما بذله قصاصو هذا الجيل من جهد في تطويرها وتعديلها ، أي عبر (تبيئتها) بما يتناسب مع الحقبة الجديدة ، ومع ميلاد جيل قصصي له هواجسه المختلفة ، وله أيضاً طوابعه وتجربته المميزة .



ويمكننا ابتداء إبراز السمات التالية على نحو مكثف ، مما نعتقد أنه يميز تجربة

الجيل الجديد، مما شاع بروزه في النتاج القصصي لهذا الجيل :

1- شعرية السرد:

بمعنى تمجيد النوع القصصي — إيجابياً — ليصبح متضمناً للشعر ، بصيغة سردية جديدة. وهي سمة مسبقة محلياً وعربياً ، لكنها اتسعت في التسعينات ، على نحو مخصوص ، وصارت سمة لمجموعة من الأعمال القصصية الجديدة . ومعنى ذلك أن الشعر لم يعد مركزاً في نصوص شعرية خالصة ، وإنما أصبح يمرر إلينا عبر النصوص السردية ، ويمكن أن نربط بين الشحنات والمواقف الشعرية في السرد وبين ظاهرة انحسار الشعر الخالص خارج السرد ، فكأن الشعر قد تبدد أو توزع في أنواع أخرى ولم يعد مستقلاً أو مركزياً كما كان في عصور خلت ، ومع هذا التحول نتذكر أن النوع السردى كان متضمناً في الشعر القصصي ، ثم استقل لاحقاً في صيغته النثرية ، وكأننا اليوم أمام تحول جديد على مستوى انحلال بعض الأنواع الأدبية وتبدل مراتبها.

2- مبدأ التذويت :

أي التحول من الموضوعي إلى الذاتي ، وسواء أكانت الذات للكاتب أو الشخصية فإن القصة تنحو نحو التركيز على الوجداني والداخلي ، بلغة ذات سمات عاطفية وتأثيرية ، أي بلغة قلبية تركز على منابع العاطفة وتهدف إلى تثويرها ، وقد ظهرت هذه السمة بوضوح في النتاج النسوي ، إذ تحول السرد من الموضوع إلى الذات ، بما يذكر بصيغة الشعر الغنائي مفرد الصوت . أما العالم الخارجي فقد تحول إلى مؤثر ومثير لتفجر الذات واستجابتها الشاكية هذه ، ولا ينال هذا العالم كبير اهتمام أو تركيز أو تحليل ، وتبدو صورته غائمة مقابل صورة الذات المتسعة المفصلة.



3 — انسحاب الواقعية :

كانت الحداثة العربية في الستينات والسبعينات تتركز في التيار الواقعي بوجوهه المختلفة ، " فالواقع " هو مصدر الكتابة ، والكاتب يكتب بهدف تغيير الواقع أساساً ، وفي التسعينات تفهقر " الواقع " وكادت " الواقعية " تنسحب ، وكذا دعوة الالتزام والتغيير وسائر ما اقترن بها من طروحات عن دور الكاتب وموقعه ، وموقع كتابته ووظيفتها ، وهكذا لم تعد القصة تطلب وجوداً أنطولوجياً خارجياً تركز عليه ، أو تستمد وجودها على الورق من خلاله ، ولم يعد للقصة كيان خارجي ، وإنما تحولت إلى " الذات " أو " الواقع الداخلي " بديلاً عن " الواقع الخارجي " ، وهذا العدول عن الواقع (أو الانزياح) بالمفهوم الأسلوبي مما ميز القصة الجديدة ، حتى وإن لم يكن إيجابياً ، أو أننا سنختلف حول تقويمه .

4 — الأسطورة والتراث :

من مظاهر التحريب الجديد اللجوء إلى الأسطورة وعالم الميثولوجيا بصيغة أسلوبية جديدة مفارقة لمجرد التوظيف أو التناص بمعناه الشائع ، كما هو الحال في تجربة (مفلح العدوان) المميزة ، عبر تكسير الوجود الثابت للميثولوجيا وإعادة تركيبها من جديد بما يتعارض مع وجودها الخارجي ، وبما يتجاوز اتخاذها قناعاً أو رمزاً للواقع المعاصر .

كما تطور شبه تيار يفيد من الإمكانيات السردية العربية ، ومن التراث السردي العربي ، بأسلوب جديد ، لا يبنى على تقديس التراث ولا الرهبة منه ، أي خارج مأزق المعاصرة والأصالة ، وبوصفه أسلوباً تجريبياً لا يبنى على موقف أيديولوجي من التراث (كما هو الحال في قصص يحيى القيسي ...) .

5Metafiction: — الميتافقصة



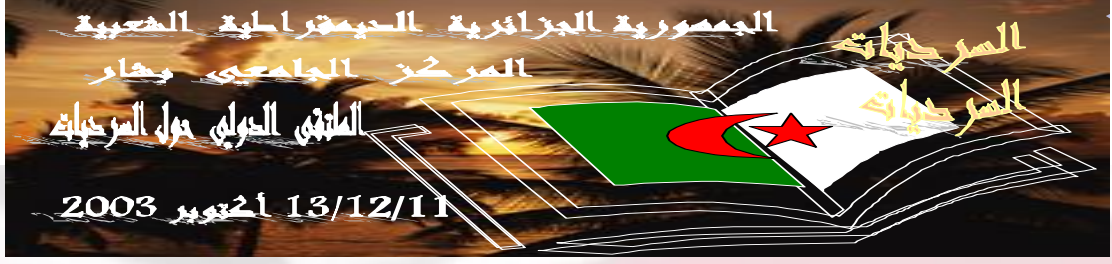
كانت القصة فيما مضى تميل إلى الالتزام بحدودها ، وتلزم السارد أن يحدد علاقته بما يروي ، وبالتالي لا يسرد إلا ما يعرف ، أو ما يسمح له موقعه في القصة أن يعرفه ، أي المحافظة على وهم اللعبة التخيلية ، لكنها في الحقة الأخيرة اقتحمت هذه الحدود ، فصار الكاتب يتدخل صراحة وقصداً في مجرى السرد ، كاشفاً لعبة الإيهام ، محاوراً نفسه أو شخصياته ، أو يتحدث عن قصته وعن صلته بها ، بوصفه خالقاً وبطلاً في الآن نفسه للنص السردي ، وهكذا صار بمكنة القصة أن تتأمل نفسها ، وتتمرأى في ذاتها ، وهناك أمثلة كثيرة على هذا النمط السردي كما في قصص لأحمد النعيمي وزياد بركات ونبيل عبد الكريم وآخرين .

6 — Antifiction: القصة المضادة

وتتمثل في بروز نصوص قصصية تعارض صراحة أو ضمناً نصوصاً سابقة عليها، على نحو مختلف عما هو مألوف في " التناص " وذلك عبر عناصر المعارضة وروح التمرد ، واللجوء للمحاكاة الساخرة ، كما في قصة (اللعب مع تشيخوف)⁽¹⁾ لنبيل عبد الكريم ، أو عبر ذكر أعمال سابقة ومناقشتها في سياق القصة الجديدة، كما في قصة جواهر الرفايعة (أكثر مما أحتمل)⁽²⁾ وتذكر فيها مجموعة جمال أبو حمدان (مكان أمام البحر) وتعارضها في بعض دلالاتها .

والقصة المضادة تمثل في جانب منها وعياً بالنمط الجديد ، وإحساساً بالاختلاف والافتراق ، مثلما توفر نوعاً من النقد المتضمن في النص الإبداعي نفسه ، وربما سيزداد حضورها إلى جانب (الميثاقصة) في ظل الميل إلى إغلاق كثير من النصوص القصصية على أدبيتها ولعبتها السردية ، بوصف العالم القصصي عالماً مستقلاً في مقابل عالم الواقع الخارجي ..

7 — Fantastic: العجيب والغريب

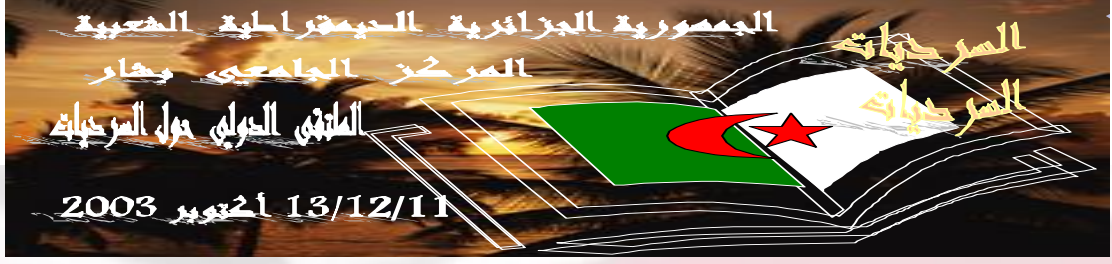


يشتمل العنصر العجائبي على مجاوزة للقوانين الطبيعية ، وحسب تودوروف فإن " البطل (الشخصية) يشعر بشكل متواصل وبجلاء بالتناقض بين العالمين : عالم الواقعي وعالم العجائبي ، وهو بنفسه مندهش أما الأشياء الخارقة التي تحيطه " (3) ، وهكذا ينتج زمن أو برهة التردد والريب، وهو ما ينتقل من الشخصية إلى القارئ ، أي أن التردد لا يخص الشخصية فحسب بل ينتقل إلى القارئ بما يشبه العدوى ، وقد يكون العجائبي في جزء من النص ، كخيوط متداخل مع العنصر الطبيعي ، وقد يستمر الالتباس — وفق تودوروف — في النص كاملاً ، أي أن يكون النص كله عجائبياً ، كما أن العجائبي أو فوق الطبيعي " يولد من اللغة ، وهو في نفس الوقت نتيجتها ودليلها، فليس يوجد الشيطان والهامات إلا في الكلمات وحسب، ولكن كذلك وحدها اللغة تسمح بتمثل ما هو غائب أبداً : فوق الطبيعي ، وهو إذن يصبح رمزاً لغوياً بنفس طريقة الصور البلاغية " (4) .

ومع أن العجائبي قد ظهر منذ عقود ، إلا أن التوسع في استخدامه ، والتفنن فيها يمكن أن يعد مظهراً جديداً ، كما برز دمجها بالكابوس ، وبالرغبات الجنسية (والعجائبي حسب تودوروف يتعلق بالرغبة الجنسية تخصيصاً ، بوصف أشكالها الجاحمة ، مثلما يتعلق بوصف تحولاتها المختلفة ، أو تحريفاتها ولا بد أن تحتل القسوة والعنف مكاناً جانبياً (5) ، ومن أمثلة العجائبي بعض قصص جميلة عمامرة مثل (دم بارد) (6) و(فوضى الأشياء) (7) وكذلك قصة جواهر الرفايعة (التهمة) (8) التي تبدو متأثرة أشد التأثير بقصة دم بارد لزميلتها العمامرة ، وكذلك بعض نتاج يحيى القيسي (9) وأحمد النعيمي (10) وزياد بركات (11) وغيرهم .

8 — تشتت الانطباع :

تهدف القصة في تعريفاتها الكلاسيكية إلى إحداث نوع من وحدة الانطباع ، أو ، أما القصة الجديدة فكثيراً ما تتجاوز هذه الغاية ، وتزهزها هذا **Unit of effect** الاثر



عنيفاً ، ولأنها لا تبني حكاية منظمة أو مركزة ، بل تعتمد على ما يشبه الاستمطار النفسي والجواني ، فإنها تنتهج نوعاً من التشويش والتشتيت في الانطباع ، وغالباً ما يسهم غياب الحدث المركزي أو الشخصية المحورية المكتملة في إحداث هذا النوع من التشتت ، كما أن اللغة الشرسة المندفعة التي يميل إليها القصاصون تقضي نهائياً على أية فرصة محتملة لوحدة الانطباع ، إنما تريد إقلاق القارئ ، وإصابته بعدوى القلق والتساؤل والتردد ، ولا تريد أن تترك في وجدانه أثراً محدداً واضحاً .

9- الرؤية الكابوسية :

تبدو الرؤية عند القصاصين الجدد رؤية كابوسية ، أو مضادة للكرنفالية أو الاحتفالية ، ونادراً ما نجد قصة تعبر عن حالة فرح أو بهجة أو حالة إيجابية من التواصل بين البشر ، ولذلك فإن الاتزان مفقود ، وأما ما هو كثيف فالخراب والتمزق وحالة الكوبسة المرعبة ، وربما ينتج كل ذلك عن بنية إخفاق في الواقع وفي الذات معاً ، ثم أسئلة وجودية تتجدد ويعاد طرحها حتى عن أبسط المسلمات وعاديات الأشياء ، وثمة خيبة تواجه أجيالاً من المثقفين في الواقع وفي القصص ، وثمة إحباط من مؤسسات الشأن العام ، وكل ذلك يولد رؤية كوارثية متشظية لا تعد بشيء . وتكاد تتعين أحياناً فيما يشبه وقفة الأطلال البكائية ، تأخذ منها حينها لزمان ماضٍ بعيد ، مضى وانقضى ولن يستعاد ، كما تأخذ منها جوهرها البكائي المحزن ، وتعبيرها البليغ عن الخيبة من البشر والزمان والمكان . وربما تفسر هذه الرؤية ما يتبعها من عزلة الشخصيات وإحساسها الفادح باللاجدوى ، رغم بحثها عن الحب وانتظارها له ، ومن اللافت أن الشخصيات الغائمة غالباً تعبر عن رؤياها الكابوسية من دون إدانة لمسببات أو من دون الارتباط بمقدمات أو نتائج ، وهي لذلك وقفة الأطلال على النفس المفزوعة من الزمن : الوجود والواقع المرعب .

10- تعميم المكان ومحو الزمان :



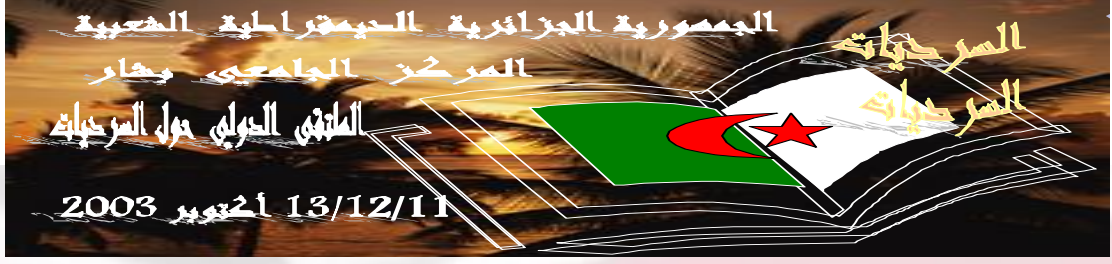
إذا كان المكان عنصراً سردياً جوهرياً ، وعنيت به الكلاسيكيات الكبرى ، وخلدت تجارب أساسية اعتماداً على العناية بجمالياته ، فإننا قلما نجد قصة مكانية في التسعينات ، فالمكان يمر عرضاً، إنه عنصر طارئ غير ثابت ، ولذلك فثمة ما يشبه التعميم على المكان ، وثمة علاقة منقطعة به ، من غير أن تتفاعل معه الشخصية ، أو يتفاعل معها ، كأن المكان الأثير عند الشخصية (في القصة الجديدة) هو القلب أو الداخل الإنساني ، وحتى عندما يرد ذكر المكان فإنما لإبراز عزلة الشخصية عنه ، وقلما يرد بصيغته الأليفة أو المحببة ، إنه مكان معاد غالباً يزيد من تمزق الشخصية وعذابها ، إنه مكان الانتظار والخذلان والانسحاق ليس إلا ، قد يكون الغرفة (التي تتوحد فيها الشخصية مع عذابها الداخلي) وقد يكون مقهى أو حافلة أو شارعاً لكنه في كل حال مكان معتم غير أليف .

أما الزمان فإنه يفارق خطيته وتسلسله ، وغالباً ما تتعامل معه القصة الجديدة بوصفه زماناً نفسياً أو وجودياً ، ويخرج غالباً على الزمن الفعلي ، وهو دائم التعذيب للشخصية التي تحاول تجاوزه وتدميره ، لكنه يظل عنصراً تعذيبياً ، ومن الصور البليغة لهذا العنصر ما فعلته المرأة في قصة (قلب صاد)⁽¹²⁾ لأميمة الناصر ، فقد " هوت بالساعة إلى الأرض وأنشبت في أحشائها ضربات الإزميل ، ... وجلست بجانب ركام الساعة منهوكة ، ولكنها سعيدة "

وهذا تعبير عن الرغبة في إيقاف الزمن ومحوه وتدميره ، لكن الشخصية نفسها تفاجأ بعد قليل بأن الزمن لم يزل حياً مرعباً " أرادت أن تنهض ، فجأة تبيست في مكائها ، ولم تستطع أن تطلق صرخة ، وهي تسمع دقائق الساعة الرتيبة ، تحبظ على صدرها في رفق قاتل " .

11— إغفال الحكاية وتغيب الحدث :

تتألف القصة في صيغتها المألوفة من مستويين :



— الأول : المتن الحكائي ، الذي يشتمل على المادة الأولية للحكاية ، أي على الأحداث الأساسية ، كما حدثت في الواقع (الفعلي أو الافتراضي) أي الحدوتة أو الخبر الوقائعي الذي تنقله القصة .

— الثاني : المبنى الحكائي ، وهو القصة في صيغتها الفنية والجمالية ، ويشتمل على نظام ظهور الأحداث فنياً ، أو كيفية ظهور الأحداث عندما تعرض علينا في القصة بما تشتمل عليه من استباقات وتغييرات (13) .

وما تعمد إليه القصة الجديدة أنها تقلل الاهتمام بالمتن الحكائي (مجموعة الوقائع والأحداث) إلى الحد الأدنى ، وأحياناً تكاد تغفلها تماماً ، بحيث لا نستطيع جمع حكاية أو (حدوتة) محددة، وينصرف اهتمامها إلى المبنى الحكائي أكثر من المتن ، ويوضح هذا الأمر ما يقوله إدوار الخراط في توصيف ظاهرة مشابهة في القصة المصرية " لم يعد في القصة الحديثة أولوية للحدث ، أصبح من الممكن للغة بذاتها أن تكون حدثاً ، أن تشكل دراما كاملة ، ومن الممكن للوصف فقط ، دون حكاية — حدوتة أن يقوم مقام الحدث ، أن تكون له فعالية الحدث وتشويقه أيضاً ، وتطوره الدرامي " (14) .

12— استثمار الفضاء النصي :

يعني الفضاء النصي (15) الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها ، أي جغرافيا الكتابة على الورق، باعتبارها أحرفاً طباعية ، أي أنه يتعلق بتوزيع السطور ، وطرائق الترقيم ، وتقسيم الجمل ، وتنوعها من ناحية حجم الحرف والتشديد على بعض الأجزاء أو الجمل أو الكلمات ، وغير ذلك مما يراعى في تثبيت النص مطبوعاً ، ومع الانتباه أن تنفيذ هذه الأعمال من عمل الطابع أو الكمبيوتر ، فإنها غالباً ما تتم بتوجيه الكاتب ومطالبه ، وبعض الكتاب يقوم بنفسه بإعداد نصه المطبوع بوصف الشكل أو الفضاء النصي جزءاً من النص .



ومما يميز القصة الجديدة اهتمامها بالفضاء النصي بمظاهر شتى ، ربما كبديل عن غياب الحيز المكاني أو الجغرافي (الفعلي) من النص ، أي أن النص يحاول امتلاك جغرافيا خاصة يحددها هو كبديل عن العالم الخارجي . وأكثر المجموعات القصصية الحديثة (لجيل التسعينات وسواه) يمكننا أن نلاحظ اهتمامها بهذا الجانب الهام .

13- المونولوج الباطني :

شاع في القصة الجديدة نوع من المونولوج الباطني الذي يتعزز حضوره إلى جانب عنصري الشعرية والتذويت ، والمونولوج الباطني " في مرتبة الشعر ... خطاب بدون سامع ، تعبر بواسطته الشخصية عن أكثر مقاصدها حميمية ، وأقربها إلى اللاشعور ، وهي أفكار سابقة على كل تنظيم منطقي ، أي أنها في حالة النشوء ، وذلك بواسطة جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى من ناحية النحو ، وبصورة توحى بانطباع أنها لأي شخص كان " (16).

ويكثر هذا النمط من " المونولوج " في قصص كاتبات التسعينات بصورة لافتة ، بل إن بعض القصص ما هي إلا صيغة معدلة من المونولوج ، كما في هذا المثال ، وهو قصة (عطش) (17) لأميمة الناصر :

" وئيداً ، وئيداً .. بهدوء وصمت ...

يولد ... إحساس ما ... عذب لكنه قاسٍ .

وئيداً ، وئيداً ... بهدوء وصمت ...

يولد ... إحساس ما ... كالقهر ، كالعشب الشوكي

ألم يتدفق .. يكسو العظم ..

لعله العطش

إنه العطش

وصحراء تمتد على مرمى البصر "



فهذه القصة — المونولوج ، صيغة من حديث الذات ، لا تبتين القائل أو السارد فيها ، ويمكن لأي شخص أن يقولها ، ونلاحظ عناية القاصة بتوزيع سطورها بما يشبه سطور الشعر ، من ناحية تكرار بعض الجمل تكراراً أسلوبياً ، وتنوع أطوال الجمل على نحو مقصود ، فضلاً عن الصيغة الذاتية الشعرية التي تفيض من كل سطر فيها .

وفي مجموعة انتصار عباس (للشمس جنون آخر)⁽¹⁸⁾ أمثلة مضاعفة من هذا النمط ، بل إن أكثر قصص انتصار ماهي إلا نجوى داخلية ينعكس فيها اتجاه الكلام إلى الجوهر الإنساني الداخلي ، وتحدث الصيغة السردية الأكثر إثارة عندها ، بل إن الحوارات التي تبدو ظاهرياً حوارات خارجية ما هي في جوهرها إلا نمط من الاستذكار والمونولوجات الباطنية المستعادة .

14— الشكلية التجريبية :

ولدت النصوص الجديدة في مناخ الحداثة وما بعدها ، وتأثرت بطروحاتها ، حتى لو لم يتصل الكاتب مباشرة بمتونها الأصلية ، وقد أصابت عدوى الحداثة كل شيء ، ومما نتج عنها شيوع الشكلية التجريبية التي يمكن أن تعني " الاحتفاء بشكل النص وطريقة أدائه بمعزل عن مضمونه ودلالاته ورسائله ، والتعامل مع النص جراً ذلك كحقل تجارب مفتوح ، لا يرتكز لأي قانون أو معيار ، انطلاقاً من مبدأ حدثي نظري مؤداه : أن النص لا يحيل إلا لذاته فهو المبتدأ والخبر ، والقصد والطلب ، وأنه نسج على غير منوال أو مثال ، فهو يخلق قانونه الخاص في كل مرة يتخلق فيها ويتجدد " (19) .

ومع أن التوضيح السابق لناقد مغربي هو نجيب العوفي ، وهو يكتب في سياق رصده للمشهد الثقافي المغربي ، الذي يبدو أكثر إيغالاً في الشكلية التجريبية ، إلا أن الظاهرة تتسع لتشمل المغرب والمشرق ، لتصبح سمة كبرى من سمات الأدب الحداثي وما بعد الحداثي في صيغته العربية متأثرة بتيارات غربية مشاهمة .



وكما يقول نجيب العوفي يفسه " فكأن المبدع الحدائثي يستعيز ويتعزى عن التغيير داخل المجتمع بالتغيير داخل النص " (20) ، ويمكن أن نضيف بأن ما مر به المبدع العربي من إحباطات ومراهنات قد أفضت به إلى العزلة ، وإلى الاحتماء بنصه / وطنه الأخير ، وهكذا يعمل على العناية به ، والتغيير فيه ، ربما كبديل عن الواقع الخارجي الموحش والفظ.

هذه إذن جملة من سمات القصة الجديدة أو الحدائثية أو ما بعد الحدائثية ، وقد أثبتناها كمؤشرات عامة تميز التجارب الجديدة ، وكمفاتيح يمكن أن نتوسع في دراستها أو يتوسع غيرنا فيها ، وفي هذا المقام سنكتفي بإبراز خصيصة واحدة هي شعرية السرد وأخرى متفرعة عنها هي التدويت ، وما سواهما فقد عرضنا له في دراسات سابقة أو سنعرض له في دراسات لاحقة .

شعرية السرد ومبدأ التدويت

يستخدم مصطلح (شعرية) بمعان متعددة ، وتوصف به مواقف وحالات شتى ، (أي البحث عن أدبية النص ، وعمما **Poetic** ومن أهم معانيه ما يفهم من مصطلح) يجعل من الأدب أدباً ، أي تركيز البحث في الخصائص المميزة للنوع الأدبي ضمن وظيفته الجمالية والتعبيرية ، وفي حال القصة القصيرة يصبح مجال الشعرية التساؤل عن الخصائص السردية للقصة القصيرة من حيث هي قصة وليست نوعاً سردياً أو أدبياً آخر . وقد انشغلت كثير من الدراسات السردية بهذا المفهوم وبمجاله ، وهي دراسات لها أهميتها وحضورها في سياق علم السرديات ، وفي الكشف عن معالمه وحدوده . أما المعنى الذي نعنيه في هذا السياق فهو الذي يفهم من ظلال لفظة " شعر " وتداعياتها ، فشعرية السرد تعني هنا امتزاجه بالفن الشعري ، واقتراضه من سماته ، ومتابعة



تفاعلات السرد مع الشعر ، منظوراً ورؤية وصياغة ، وفي هذا الحال يمكن تقديم إجابات ضمنية عن حدود الشعر في السرد ، والعلاقة بين الأجناس ، ومدى اختلاف القصة الشعرية عن القصة السردية الخالصة ، ويمتد الانشغال إلى إبراز العناصر الشعرية التي دخلت السرد ومازجته حتى غدت قسماً جوهرياً في بنيته وتشكيله ، من غير أن تخرج القصة القصيرة عن جنسها ، ومن غير أن نتحول إلى دعوى التداخل بين الأجناس أو اللاتجنيس .

وإذا كان ثمة أساس فلسفي أو معرفي يسند الأجناس ، فرمما نجد في ثنائية (الذاتية والموضوعية) ، فالشعر ذاتي والقصة موضوعية ، وهو تقسيم يستند أساساً على اعتبار الذات مستقلة عن الموضوع ، وقد تعرضت هذه الثنائية لأعنف هزاتها بما جاء به (كانت) " الذي جعل من الرؤيا الإنسانية مركزاً للوجود ومفسراً له ، فلا وجود للأشياء خارج الذات واستطاع فلاسفة تالون أن يبلغوا بهذه النظرية مداها ، فذهبوا إلى أن لا وجود للذات كذلك خارج الأشياء ، ومن هنا تتساقط من البعد الإنساني احتمالات الموضوعية والذاتية الصارمة ، وتصبح المعرفة هي هذه الرؤيا الإنسانية التي تمثل نتيجة للوعي الإنساني بالأشياء ، ولتشكل الوعي الإنساني بناءً على هذه الأشياء " (21).

ورمما كان انتشار الشعر كوعي ومنظور في القصة والفنون الأخرى يعود جوهرياً إلى تحطيم ثنائية الذات والموضوع ، فقد صار الموضوع متضمناً في الذات ، وليس له تعين خارج وعيها وإدراكها ، وهكذا يصبح الشعر المقصود هنا " مرادف للرؤيا الإنسانية التي تعيد خلق الأشياء وترتيبها من جديد " (22) ، وليس مجرد ظاهرة لغوية أو لفظية ، أو تصويرية ، وقد ترافق مع تداخل الشعر والقصة ، عبور الرؤيا الشعرية لسائر الفنون كالرسم والسينما والرواية وغيرها ، في هيئة طغيان شعري جارف يمتد إلى سائر المعابر الجمالية ، ويمنحها شيئاً من صبغته .



وقبل ثنائية الذات والموضوع نستطيع أن نجد نسباً شعرياً ، يتمثل في منابع الشعر الغنائي ذي الروح القصصية (في مقابل الشعر الملحمي – الموضوعي) ، كما أن القصة ، (23) ، وهي قصائد غنائية ذات **lyrical pallads** تتصل بما يسمى بـ (البلاد) روح سردية / حكاية ، وشبيه بهذا تلك النماذج العربية المبكرة من الشعر الغنائي القصصي ، كما في سرد قصص الحيوان وقصص الحب وقصص الصعاليك وما يشبهها مما جاء في شعر ما قبل الإسلام (24) . فهذا تراث شعري أخذ صيغة قصصية ، ولم يعترض أحد بدعوى أن القصصية تضعف تركيز الشعرية ، لأنها ظلت محكومة بشروط الشعر ومحدداته.

أما في القصة الجديدة فقد وردت المسألة معكوسة : القصة هي التي تتشرب في صيغتها النثرية روح الشعر ، وأسلوبه الرؤيوي وانفتاحه على عالم الحلم والخيال وتفعيل الذاكرة والعين المبصرة فيما يشبه آلة التصوير أو كاميرا السينما . اما العناصر الشعرية المحتملة مما يمكن أن يظهر في السرد ، فإنها تأخذ صوراً متعددة ، تحدد منها (سوزان لوهافر) أربع صور هي (25) :

- 1 – انحراف محدد عن التسلسل التاريخي .
- 2 – استغلال مصادر شفوية نقية مثل النغمة والصورة .
- 3 – التركيز على الوعي المتزايد وليس على الحدث المتكامل .
- 4 – درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية المنجزة بأقل الوسائل .

صاحب **Ralph Freedman** وتنقل (لوهافر) رأي رالف فريدمان كتاب (الرواية الغنائية) فاستناداً إليه " لا تميز القصة الغنائية بالأسلوب الشعري أو النثر المنسق ... إن ما يميز الكتابة الغنائية عن الكتابة غير الغنائية هو المفهوم المختلف للموضوعية ... تهدف الرواية الغنائية إلى ربط الإنسان بالعالم في شكل داخلي بصورة



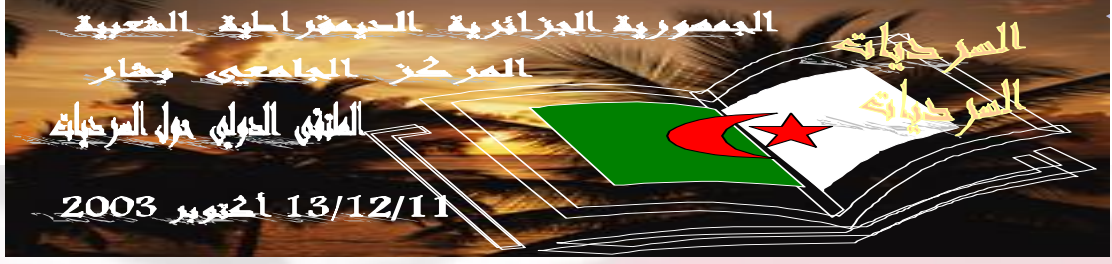
غريبة ، لكنه موضوعي بصورة جمالية ، تمتص الرواية الغنائية الحدث كاملاً وتعيد صياغته في قالب صورة مجازية" (26) .

فالأسلوب وحده لا يكفي ، بل إنه أساساً نتيجة وليس مقدمة ، أي أنه نمط من التشكيل يأتي استجابةً للرؤية ، فالرؤية الشعرية المرتبطة بالداخل وبالنظرة المجازية للعالم هي التي تولد الأسلوب الشعري وتستدعيه على نحو تلقائي ، ويمكن التنبه هنا أن بعض القصص قد تنزيا بالشعر كلبوس خارجي فضفاض ، دون أن يكون مكوناً جوهرياً فيها ، وفي هذا الحال يضحى نوعاً من الإرهاق الجمالي ، والانتهاك السليبي لمجرى السرد ، ولمساراته المحتملة.

و حين يحاول (روبرت شولز) التمييز بين الشعر والقصة ، يذهب ، إلى أن " الشعر فخم ، ثابت الكلمات في النص ، ولذا فهو غير قابل للترجمة ، في حين إن القصص أثبت طواعية للترجمة ، إلى حد كبير ، لأن جوهره لا يكمن في لغته بل في بنيته الحكائية ، وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ازدادت دقة كلماته أهمية ، وكلما تحرك الشعر صوب السرد ، قلت أهمية لغته الخاصة" (27) .

ومعنى ذلك أن القصة تفقد حكايتها (وهي ميزة سردية) وفي المقابل تعوض اللغة عن غياب الحكاية ، فيغدو للغة أهمية أكبر وتحتاج إلى انشغال أعمق ، ليحافظ القاص على توتر السرد وحركته (عبر النشاط اللغوي الذي يوهم بالحدث وبتفاعل الوقائع) .

وكذلك فإن " الحوار الجدلي بين القصة والقصيدة يأخذ أبعاداً مختلفة تمتد من الاستفادة من النبر والإيقاع في الارتفاع بالسرد والحوار عن المؤلف والعادي والولوج به في عوالم النفس من خلال إشعارنا بأننا أمام لغة متميزة تحمل نبض الحس وإيقاع الحياة ، وكذلك الاستفادة من العبارة الشعرية التي تلجأ إلى تكثيف الصورة والرمز في محاولة أن



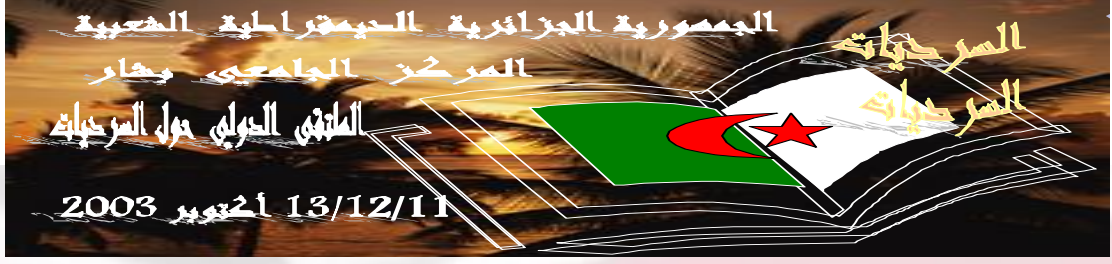
تؤدي العبارة أكبر قدر ممكن من الدفقات والرؤى التي تسعى نحو تحديد أبعاد الرؤيا التي تكمن خلف هذا العمل " (28) .

ويمكننا أن نتذكر الاستعارة التالية للكتابة الشعرية والقصصية : " إن الشعراء عادة ما ينظرون في المرآة ، في حين ينظر كتاب القصة من النافذة " (29) ، والنظر في المرآة تعبير مجازي عن تأمل الشاعر لذاته ولوجدانه ، أي أنه نظر في الذات وفي صورتها المنعكسة ظاهرياً وجوانياً ، فالمرآة الشعرية مرآة سابرة للوجدان وللداخل ، وليست مرآة واقعية تعكس المظهر فقط .

أما النافذة في الاستعارة نفسها فهي سبيل التطلع إلى العالم ، أي إلى الخارج ، فالقاص يأخذ موضوعاته من العالم الموضوعي عبر مراقبة الواقع وحركته ، فينتزع من ذلك الواقع ما يشكل مرجعاً لقصصه ، و وظيفة التطلع إلى الخارج رافقت القاص طويلاً في مقابل وظيفة الشاعر (التأمل الذاتي) ، لكن التحول المتأخر الذي لم يعد يفصل الذات عن موضوعها نقل القاص إلى وظيفة الشاعر ، وسمح له بالنظر في المرآة ، وهي التي ستعكس في هذا الحال صوراً ذاتية وجدانية داخلية ، خلافاً لصور النافذة واحتمالاتها . وبهذا التحول تشابك الشعري مع الذاتي ، واتخذ تدويت السرد إلى جانب شعرية صوراً وأمطاً شتى أشرنا إلى بعضها بصيغة نظرية ، ويمكن لها أن تزداد وضوحاً فيما سنبرزه من صور تطبيقية فيما سيأتي .

تجربة زياد بركات

ومثل هذا المنظور يبدو واضحاً في مجموعة (سفر قصير إلى آخر الأرض) لزياد بركات⁽³⁰⁾ ، فهي في قصصها السبع (المرأة الصغيرة والنحيلة ، الضحك الذي يشبه البكاء ، الدرجات التي لا تنتهي ، سأشتري لك طائرة ، يالها من حماقة بأن تقول لفتاة بأن



السماء زرقاء ، لقد أمرته عيناه فأطاع ، ماري وقطتها البدينة ماغي) تبدو أكثر احتماء
بفضاء الشعر والحلم والتخييل ، وأبعد عن عالم الوقائع أو الأحداث الصريحة التي كانت
القصة تعتمد عليها جوهرياً ، وهكذا لا تعنى هذه المجموعة بالحدث أو بما وقع وإنما بأثره
وتأثيره ، أي أنها لا تهتم بالشيء وإنما بظله ، ولا يكون اعتمادها على عالم الوقائع إلا
بمقدار ما يمكن تفجيره من تأثيرات شعرية حلمية ، كما أن هذا العبور من الواقعي أو
الواقعي إلى الحلم يوسع مساحة الذات ، كي تتسيد عالم الحلم وفضاءه ، أكثر من عالم
الواقع المشترك مع الآخرين ، وكما يقول زهير أبو شايب في تقديمه للمجموعة فإن "

موضوعات زياد بركات هي زياد بركات نفسه ، إنه كالحالم الذي يرى نفسه في الحلم
فهو الرائي والمرئي ، وفي الحلم يفقد الواقعي منطقته وإحداثياته وتتحول الكينونة إلى وجود
رخو يمكن للكائن فيه أن يموت عدة مرات وأن يصعد درجاً داخلاً إلى السماء ، وأن
يؤاخي الموت وأن ينجب فتاة من امرأة لم يتزوجها " (31) .

فعند زياد بركات يتأسس الوعي الشعري متداخلاً مع الحلم وفعالته ، فالشعر
منظور حلمي لصياغة العالم وتأمله ، يتمتع بكل ما يتصف به الحلم من تمرد على المكان
والزمان والإنسان ، وكما يقول (إريك فروم) فإن " معظم أحلامنا تجمعها سمة واحدة :
إنها لا تراعي قواعد المنطق التي تتحكم بتفكيرنا اليقظ ، ولا تراعي مقولتنا الزمان والمكان
، فالأموات نراهم أحياء ، كما أننا نرى حوادث تقادم العهد عليها وكأنها حاضرة ،
ونحلم بمحادثتين وكأنهما وقعتا معاً على حين أن هذا يستحيل في الواقع ، كما أننا لا
نكثر لقواعد المكان ، فلا يصعب علينا أن نتوجه في غمضة عين إلى مكان بعيد وأن
نكون في آن واحد في مكانين ، وأن ندمج شخصين في شخص واحد أو نحول فجأة
شخصاً إلى شخص آخر ، والحق أننا في الحلم صانعو عالم ليس للمكان وللزمان الذين
يضعان حدوداً لكل فعاليات جسدنا سلطان فيه " (32) .



هذا العالم الذي " ليس للمكان وللزمان سلطان فيه " هو عالم زياد بركات ،
وفضاء شعريته التي يمكن أن نسميها دون تحفظ : شعرية الأحلام ، ففي قصة (المرأة
الصغيرة والنحيلة) عالم تتداخل فيه أحلام مركبة ، ووقائع غير منطقية لا تفسر إلا بمنطق
الحلم نفسه ، وهو ما يدلنا عليه استهلال القصة بهذه الفقرة :

" كان ذلك حينما كان الرجل نائماً .

كان ذلك ، حينما كان الرجل وحيداً جداً

قالت له المرأة التي بسن مكسور وبعينين طبيتين كعيون الأمهات إن عليها أن
تذهب الآن، وشعر الرجل بجزن مكرور ، حزن عادي لا معنى له ، ذلك أنها قالت
له كثيراً هذا الكلام . قالت بأنها ستتركه وأن عليها أن تذهب الآن " (33) .
فالمادة المسرودة من وقائع الأحلام ، كأنما وقعت في الحلم لا في الواقع (كان ذلك
حينما كان الرجل نائماً) ، ثم يلفتنا المحتوى الوجداني للقصة : حزن رجل وحيد قالت له
المرأة التي يجبها بأنها ستذهب ، وهذا المحتوى سيظل هو الأساس في أحلام الرجل وسيظل
محركاً للشخصية ولأحلامها الكابوسية لاحقاً ، وإلى جانب " شعرية الحلم " وطبيعته
المتداخلة مع الفضاء الشعري ، فإن المحتوى الشعوري / الوجداني مكون شعري آخر
يضاف إلى الحلم ، لكن المميز عند زياد بركات أن هذا المحتوى لا يرد مجرداً أو منفرداً
وإنما يتركب مع مكونات حلمية ورؤيوية متعددة ، تعطيه خصوصية واختلافاً ، بالرغم
من عموميته في الأساس المشترك مع الكتاب عامة .

وفي قصة أخرى بعنوان (يا لها من حماقة أن تقول لفتاة بأن السماء زرقاء) تتكرر
صورة الرجل الوحيد نفسه ، وكذلك المرأة التي أربكته ، أي أننا أمام المحتوى الوجداني
نفسه : رجل وامرأة ، ومحاوله بناء علاقة حب أو اتصال وجداني .

أما شخصية الرجل فشخصية خيالية رومانسية (غير واقعية) ، فهو " لا يعرف
من الدنيا غير الكتب " كما أنه متعلق بالنساء اللواتي قرأ عنهن في الروايات لا في الواقع ،



وتروي القصة لقاءه لأول مرة مع امرأة خارج الكتب " الرجل النحيل يلتقي تلك المرأة الجميلة التي أربكته تماماً ، حتى أنها تصرفت كطفلة حين اقترح عليها بحماس وارتباك أن يشتركا في إحدى المظاهرات التي تسير في مدينته بسبب أو دون سبب ، لقد ضحكت بطفولة عذبة بعد أن سمعت اقتراحه ، ووافقت وسط دهشته وارتبائه بهزة رأس طفولية أكثر مما ينبغي لرجل نحيل ، لم يسبق له أن عرف امرأة من لحم ودم من قبل ، أن يتحمل " (34) .

نلاحظ هنا التركيز الوجداني الذي تسعى إليه القصة ، وتدفعنا للتعاطف مع الشخصية ، فضلاً عن زحزحة حدث قد يكون مركزياً في الواقع (المظاهرة) إلى خلفية للمشهد ، فلم يعد هذا الحدث مركزياً ، بل ليس له قيمة أكثر من تهيئة فرصة مشتركة للقاء المرأة المربكة ، خارج إحدائيات (المظاهرة) ولوازمها ودلالاتها ، المظاهرة : تعني التعلق بالشأن العام ، فعل جماهيري مشترك ، لكن القصة هنا معنية بالفرد والذاتي ، ولذلك لم تتوقف عند هذا الحدث ، وعرضت له كحدث هامشي ، لا يعبر إلى داخل الشخصية ولا يتمركز عندها .

وتتوقف القصة عند إبراز العناصر الذاتية للشخصية ، وهي عناصر تقرّبها من الشعرية ، أي تجعل منها شخصية شعرية أميل إلى الخيال لا الواقع ، ويرد ذلك جواباً على سؤال " لماذا زايله توازنه الداخلي " :

" فلأنه رجل وحيد تعود أن يجالس نفسه في عزلتها ويخاطبها ، وتعود أن يقرأ الكتب المقدسة الثلاثة قبل أن ينام كل ليلة ، وهذا ما كان يجعله مليئاً بالشفقة على الإنسانية كلها وعلى شقائها وهذا ما كان يجعله يستعلي على تفاهات تحدث في الحياة ، من مثل أن رجلاً يخونون نساءهم ، ونساء يخن أزواجهن ، وأن أصدقاء يتشاجرون حول أمور تافهة من مثل الأمور المالية أو النساء الفاتنات ، فتنهار علاقات وتطلق نساء وتنهار



بيوت بأعمدة وغير ذلك من أمور محزنة . كل هذه التفاهات وغيرها كثير كانت تحدث في الحياة وكان هو يستعلي عليها دوماً بنبل لا حدود له " (35) .

فمنظور الشخصية للواقع هو منظور شعري متعال ، لا يتورط في التفاصيل الواقعية المكررة ، وإن كان يتخذ منها موقفاً ، إنه يظل بعيداً عن هذا الواقع المختل معتصماً بالكتب وبالنبل وبالاستعلاء على الواقع ..

وفي الفقرات الأخرى من القصة يظل الرهان قائماً بين هذه الشخصية الشعرية وبين الواقع ، عبر المشاركة في المظاهرة (رغم اعتقاده بتفاهتها كحدث واقعي) : " بعد أن سارا عشرات الأمتار في تلك المظاهرة الصاخبة اعتقد الرجل أن الظرف مناسب ليقول لها بأن السماء زرقاء، فقال لها بينما هما يسيران وسط الحشد الغاضب على الإمبريالية وتجبرها في المنطقة ، بأن " السماء زرقاء " ، وحاول أن يشحن تلك الجملة بشحنة شعرية بأن نطقها وهو ينظر إلى السماء بنبرة مفخمة وحزينة " (36) .

الرجل الوحيد يتصرف انطلاقاً من وجدانه وشعرية شخصيته ، والقصة تتركز عليه رغم أننا لو تخيلنا " المظاهرة الصاخبة " فلن يكون له حضور فيها ، أي أن القصة تترك المركز وتتثبت بالهامشي ، تترك الواقعي والجماعي وتعني بالشعري والوجداني ، ومع ذلك فإنها من طرف خفي تكشف رومانسية الرجل الوحيد وتبرز المسافة التي تفصله عن الواقع ، كحالم وخيالي ، فالمرأة التي تعلق بها وحاول أن يقول لها بأن السماء زرقاء ، هي ابنة الواقع لا ابنة الكتب ، ولم توافق على السير معه إلا لأنها أرادت إغاضة أصدقائها الذين تأخروا عنها ، ثم تركته وسط المظاهرة الصاخبة ، لتستمتع بلذة الاحتكاك والزحام بعيداً عنه " تاركة الرجل النحيل وحده يفتش عنها معتقداً بأن الزحام فحسب هو الذي أضاعها " (37) .

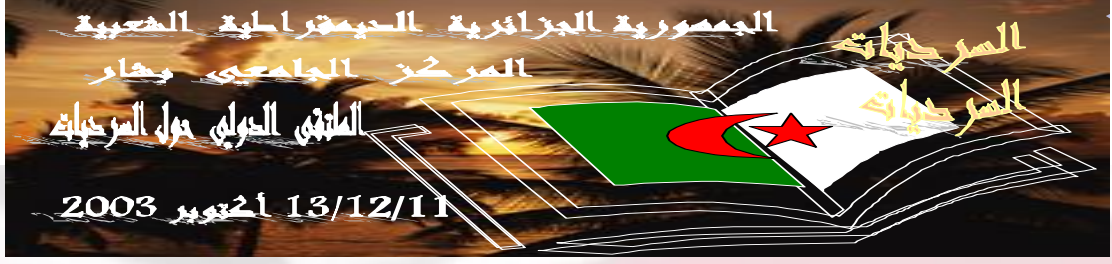
إن شعرية السرد عند زياد بركات هي شعرية الأحلام وشعرية التكثيف العاطفي ، مع التركيز على شخصيات خيالية مستعالية أو متعالية عن الواقع ، شديدة التفكير في الحب



معناه الرومانسي ، مبرزة تمزق الروحاني في العالم المادي الحديث مع أطياف خفية من السخرية السوداء (من نمط الضحك الذي يشبه البكاء) ، ومما هو لافت عند بركات أن اللغة رغم ما فيها من عذوبة ومحمولات وجدانية تتجنب إلى حد كبير طريقة التصوير الشعري الصريح في مستوى التعبير اللغوي ، وتكتفي بالحد الأدنى من المجازات أو الصور لصالح تركيز الحالة الشعرية التي قد تتأتى من الوصف أو من تتابع المواقف أو منظور الراوي والكاتب ، وكثيراً ما تنكشف صراحة على هيئة صوت الكاتب وتمرده على الراوي متدخلة — قصداً — في جريان السرد ، رافضة منكرة السرد الموضوعي المحايد أو المستقل عن الكاتب ، كما هو الحال في نهاية القصة السابقة ، عندما يطل الكاتب في النهاية محيلاً السرد إلى نفسه " تاركة ذلك الرجل النحيل يملأ حياتي قرفاً وهو يسرد علي أولى مغامراته العاطفية ، طالباً مني أن أكتب ذلك ، فما كان مني — خاصة وأني صديقه الوحيد في هذا العالم — إلا أن فعلت ، فكُتبت بأنه من الحماسة أن تقول لفتاة بأن السماء زرقاء .. الخ .. الخ " (38) .

تجربة خلود جرادة

وتبدو قصص مجموعة (للمدينة وجه آخر) لخلود جرادة (39) ، مثلاً آخر لشعرية السرد على نحو مختلف نسبياً عن شعرية الأحلام عند زياد بركات ، ويمكن تسميتها بشعرية الوجدان ، لأنها تتكون من محمولات عاطفية وجدانية ، ومن صور داخلية تنقل السرد من عالم الوقائع الخارجي ، إلى الجوهر الإنساني الداخلي . وتفيد خلود جرادة — كنتاج لهذا الانتقال — من إمكانات الشعر في التبليغ الوجداني ، ومن لغته التصويرية والاستعارية إلى أبعد حد ، كما أنها لا تتوقف عند الحدث الخارجي إلا بمقدار تأثيره ، أو ما يمكن أن يكون مولداً للحالة الشعرية التي تريد التعبير عنها .



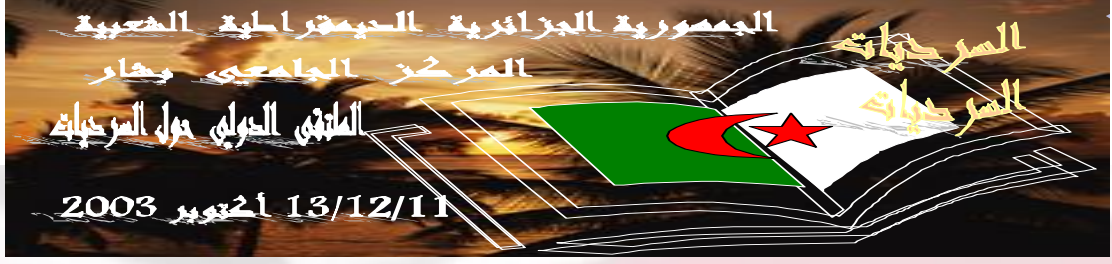
ولو توقفنا عند قصتها (يا حنا يا حنا .. يا قطر الندى) لوجدنا نسيجاً يندمج فيه الشعر بالحكاية الشعبية ، وبالمشاعر الإنسانية الحارة ، وبالغناء الموروث ، وبتداخل الراوي الذي يشبه شخصية الحكواتي (كسارد شفوي) مع بروز صوت الكاتبة ، ووضوح تعليقاتها وشروحها وخصوصاً فيما يحتاج إلى تركيز وجداني / شعري . والقصة بلا بداية أو نهاية ، وليس فيها أحداث منتظمة أو متسلسلة ، إنما هي أقرب إلى لوحة وجدانية ، من غير مكان أو زمان محددين ؛ ولعل نفي المكان والزمان من السمات اللاحقة لشعرية السرد ، إذ يصبح المكان هو القلب أو الداخل ، وليس مكاناً خارجياً له وجود واضح خارج الشخصية ، أما الزمان فإنه يضحى بلا ملامح ، زمن مجزأ أو متقطع وغامض ، إنه زمن نسبي ونفسي ، وليس زمناً حقيقياً قابلاً للتحديد والضبط . ومعنى هذا أن شعرية السرد ، هي تمرد على سائر عناصر القص التقليدي أو المكرس ، لصالح سرد جديد متداخل ، لا يقر بالتسلسل أو التنظيم ، وإنما يعتمد على النقلات النفسية غير المنظمة ، مثلما يعتمد على خاصية الدمج والتجاوز ، بمعنى الخروج على منطقية الوقائع وعلى حدودها ، وزلزلة كل ما يتصل بها ووضعه في صيغة اندماجية جديدة .

ولو نظرنا في المقطع الأول من القصة المذكورة (يا حنا يا حنا ..) فسنجده

يتكون تدريجياً على النحو الآتي :

" ... وهكذا كان

شردت حافية القدمين ، مفوشة الشعر ، وهربت إلى شوارع القرية ، شقت ثوبها وصاحت " (40) ، فهذا المفتوح يتمتع بحضور السرد عبر الشخصية وأوصافها وأفعالها ، لكن بعد الجملة السابقة ترد جملة شارحة " والصرخة غياب ، والغياب غيمة مزروعة بمرفاً وترتيلة رحيل " (41) ، فهذه الجملة هي المكون الشعري في السرد عبر



التفسير الشعري للصرخة ، بما يعطيها ثباتاً أو تركيزاً ممتداً ، وفي صياغة تصويرية واضحة تميل إلى المذهب الشعري لا السردي في التصوير .

وتتسع هذه اللغة المجازية بما فيها من ألفة وحماس للشخصية ، رغم أن القصة لا تقدمها موضوعياً أبداً ، تقدمها محكياً عنها بصياغة شعرية عاطفية ، وبلغة وجدانية تصويرية ، تفيد أحياناً من المحكي الشعبي بعد شعرته ، ودججه في النسيج الكلي للقصة ، وفي هذا الحيز تدخل القاصة مقاطع من الغناء الشعبي المحمل بالوجداني والانفعالي " يا خوفي عدوك بدور عليك / لحطك بعيني يا عيني واتكحل عليك " (42) .

وأما الراوي الذي يظهر على استحياء إلى جانب تقنيات سرد مختلفة فيبدو مماثلاً للحكواتي ، لكنه لا يتسيد القصة ، أي أن دوره يتراجع ، ولا يأخذ مساحة واسعة كما هو الحال في نمط من القصص الواقعي الذي وظف هذه الشخصية ، ويأتي المسرود على لسانه شعرياً :

" أطفأ سيجارته وحدث في اللامكان وقال :

رشرش المطر الأرض بالزغاريد ، وصهل جواد (أبو زيد الهلالي) ، وكانت هي أجمل نساء القرية ، تحل ضفائرها للحبيب العائد ، وتطلق من حقول الروح عصافيرها ، جاءها فغنت وحنّت :

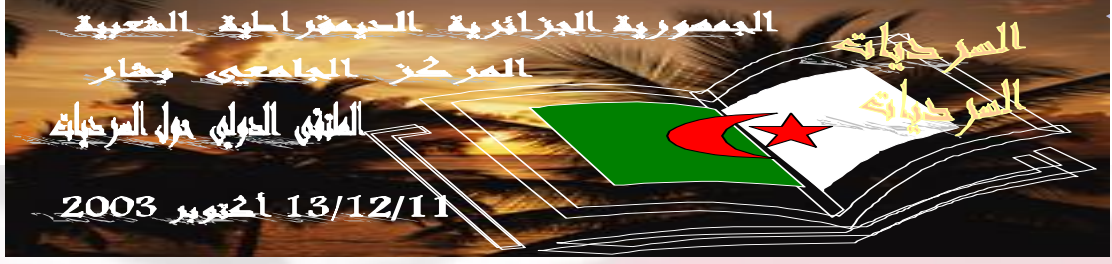
يا حنا يا حنا يا حنا

يا قطر الندى ...

يا شباك حبيبي يا عيني جلاب الهوى

ثم ماذا

ثمة شباك مغلق منذ ألف قمر ومغيب ، وثمة أطفال كبروا ، جاؤوا يغنون لقطر الندى ويبحثون عن فرن وساحة دار صغيرة ، ... " (43) .



وهكذا تبدو القصة قصة حب وحنين ، أي قصة محمولات عاطفية في مستوى الرؤية والوعي ، وفي مستوى الصياغة والتعبير ، وتظل مفتوحة على اللانهاية واللامكان ، من غير تحديد أو إقفال مما هو مألوف في السرد الواقعي أو التقليدي . ومن المظاهر الصريحة للتداخل مع الشعر عند خلود جرادة ، إدخال نصوص شعرية في نسيج القصة ، كما في مقاطع من شعر : إبراهيم نصرالله (ص 28) ، وقصائد لبريخت (ص 43 ، 44) ، ومقاطع من أغاني فيروز ذات التركيز العاطفي (ص 33 ، 34) .

وتميل القاصة في بعض صياغاتها إلى العناية بالإيقاع ، وبمتانة الجملة وتركيزها كما هو الحال في الصياغة الشعرية ، كما في هذا المقطع :

" يا...يا حادي الشمس ، اسلك يدك في جيب وعدك ، تخرج سوداء من غير وهج . كان برقك يضيء ويقول : هل أدلكم على خصب يحميكم من وجع وأنين ؟ تؤمنون بالوعد وتعشقون النهار ، فإذا جاء وعد الشمس ، ورأيتم الناس يدخلون قناطرهم أسراباً ، فافتحوا قلوبكم لموجي واستقلوا دفئي ..

فأما بالوعد ، وفتحنا قلوبنا لدفء الموج ، فلطمنا البرد وأسراب اليباس ... تأخرت يا حادي وما أتيت ، فقلنا اذهب عنا ولا تأت ، وسنشد الرحال إلى فضاء لنا ، يكاد دمه يضيء ولو تمسسه ورده " (44) .

وملامح الشعرية واضحة في هذا المقطع ، في محاولة تشرب أسلوب صياغات قرآنية وشعرية ، مع ملء التركيب بخيارات معجمية جديدة وفق نظام الاستبدال : يا حادي العيس مثلاً تصبح : يا حادي الشمس ، والآية الكريمة " يكاد زيتته يضيء ولو لم تمسسه نار " ، تتشرب الكاتبة أسلوبها فتصوغ جملتها : يكاد دمه يضيء ولو لم تمسسه ورده ، وببقية الجمل في عمومها مستوحاه من الأسلوب القرآني التصويري ، فضلاً عن



المحافظة على الجرس والأيقاع ومتانة الصياغة ، وطريقة تقطيع الجمل ، وما يؤدي إليه هذا الأسلوب هو تركيز حضور الشعر في القصة رؤية وصياغة .

ولو فتشنا عن وقائع أو أحداث أو أية سمات قصصية واضحة ، فإننا لن نجد سوى هذه الحالة الوجدانية التي تنتهي بما يشبه الخيبة (فقلنا اذهب عنا ولا تأت) ، أي أن الحالة المعبر عنها هي حالة انتظار ونشوان ، لمفارقة الوجدان والأين ، واستقبال الدفء والحب والوعد . وهذا كله منظور شعري للعالم ، وليس منظوراً سردياً ، كما أنه عبور إلى الوجداني والداخلي من غير التفات إلى الخارجي الموضوعي ، الذات هي التي تتكلم هنا ، وهي تنطلق من نقطة ما ، ثم تنتكس مجدداً إلى بؤرتها المركزية (سنشد الرحال إلى فضاء لنا ، يكاد دمه يضيء ...) هذه صياغة جميلة ودالة على وحدة الفرد وتمزق الذات وهي تحتمي بوحدها وفراغها .

وينبغي في هذا السياق التفريق بين نمطين من شعرية السرد ، وهو التفريق الذي (" عندما تفرق بين القصة الشعرية **Beverly Gross** نبهت إليه (بيفرلي كروس التي تستخدم صيغ الشعر مثل الجناس والتعزيز الإيقاعي للمعنى ، وبين القصة الشعرية حيث لا يمكن فصل تجربة القصة عما يجري للغة في القصة " (45) ، فكثير من قصص خلود جرادة وقصص آخرين من قصاصي التسعينات يجمع بين التجربة الشعرية في القصة ، وما ينتج عنها من صياغة شعرية ، ولعل نمط القصص ذات المضمون العاطفي عند قصاصات التسعينات مما يقع في هذا اللون ، ومما يتسم بالشعرية ، تجربة ولغة . وقصة (للبكاء وجه آخر) من مجموعة خلود جرادة السابقة (46) ، تكشف عن تجربة وجدانية ذات محمولات شعرية ، عبر تذكارات المرأة / الشخصية ومونولوجاتها الباطنية ، فالشخصية تعيش وحيدة ، وتعرض لها القصة في اشتعال وحدتها ، فهي تبدأ معها في الشارع حيث تغير طريقها لتطيل المسافة إلى البيت ، كأنها لا تريد الوصول (لم يعد البيت حميماً أو دافئاً ، إنه مكان الوحدة والألم) ، وحين تفتح الباب تهاجمها وحشة



المكان والصمت ، وبعد أن تشعل المدفأة ، تحضر ألبوم الصور وكيس الكستناء ، والألبوم مؤشر على حياة الشخصية في الماضي (فهو مستودع الذكريات) ، وليس في القصة أحداث واضحة ، فهي تستبدل بالحدث صوراً من الذكريات والتداعيات العاطفية التي تكشف عن العالم الداخلي للشخصية ، مما يقرب القصة من القصيدة ، عبر محور العناصر الثابتة في القصة (كالمكان والزمان والحدث) والتعويض عنها بالفيض الوجداني والمشاعر الإنسانية ، وهذا المناخ العاطفي يسمح لها باستعادة مقطعين من الأغاني الفيروزية ، يعززان البعد العاطفي والشعري ، ويقربان القصة من صيغة القصيدة الغنائية ذات الصوت المفرد .
تجربة أميمة الناصر

أما التجربة الثالثة التي يمكن أن تمثل مبدأ التدويت مقترناً بشعرية السرد ، فهي تجربة القاصّة (أميمة الناصر) التي يظهر هذا المنحى بجلاء في عملها (أرجو ألا يتأخر الرد)⁽⁴⁷⁾ و (الغناء بعيداً)⁽⁴⁸⁾ ، ونلاحظ ابتداءً أن كلمة (الغناء) الواردة في عنوان العمل الثاني كلمة موحية ، إذ تشير إلى غنائية هذه القصص أي إلى ذاتيتها وشعريتها . والذات عند أميمة هي ذات المرأة بصفة خاصة ، وكما جاء على لسان القاصة نفسها ، فقد سعت إلى " السبر العميق لمناطق مضببة وخفية من عالم المرأة ، وبالذات المرأة المثقفة المدركة لوجودها كإنسان فاعل .. ومنفعل بالكون وموجوداته وعلائقه ، كائن مؤثر ذو حساسية عالية تجاه فكرة الوجود ، امرأة تدرك ذاتها تماماً .. وتحديث عن علائق دقيقة .. ونظرت إلى المرأة كإنسان احتوى الوجود في داخله ، أو هي امرأة تجسد فكرة الوجود " (49) .

وعن اللغة التي اختارها أو حاولتها تقول القاصة " أردتها لغة قص ، لغة إيجاء وإيماء ، تشير ولا تقول ، همها أن تكون نسيج وحدها ما استطاعت " (50) ، ومن الدال أيضاً رؤية الكاتبة إلى مفهوم التدويت ومسبباته ، فهي ترى أنها تنتمي إلى " جيل يملك جرأة



التجريب ووعي التجربة ... لم تعد الشعارات تغريه ، ولا ينساق بسهولة وراء آمانيات خادعة ، لذا نراه يرتد إلى ذاته ، وبمعن في هذا الارتداد ، في محاولة لحماية نفسه من أي خداع أو تزييف ، جيل أمعن حفرأ في داخله ، يستبطن عالمه الجواني ويستكنه خفاياه ، ينبش في التفاصيل الدقيقة لهواجسه وأحلامه وأحزانه وأفراحه .. وليس في هذا تخل عن مشاغل الأمة وانكساراتها وطموحاتها ، وإنما هو إدراك عميق لهشاشة واقعه اليومي ، واستمسكاً بالذات ، منعاً من الضياع والخراب " (51) .

وأميمة في مجموعيتها شديدة الوفاء للمذهب الذاتي ، و" للسبر العميق " فليس لديها قصة من نتاج الخارج أو التطلع إليه ، ومن اللافت أن فكرة المرأة ذات الوظيفة الشعرية — كما سبق وذكرنا — تتكرر كثيمة أساس في قصصها ، فالمرأة مثلاً في قصة (عاقر) ذات الثلاثين ربيعاً ، تندفع إلى مرآتها إذ تستشعر عمق الوحدة والألم : " تركت المرأة مقعدها ، طوقت المكان بنظراتها الضبابية ، خطت نحو المرأة ، انتصبت أمامها ، أسطورية الملامح ، مدهشة الحضور .. حدقت في صورتها طويلاً ، تعابير الوجه توحى بالغياب والتلاشي ، زمة الشفتين القاسية أعادتها إلى المكان ... اقتربت أكثر من المرأة ، بدت أكثر حضوراً ووعياً ، اقتربت بوجهها إلى المرأة حتى كاد يلتصق بها ، نفخت هواء حاراً وسدته المرأة ، الغبش ينفلش على صدر المرأة ... تخط بقسوة في الغبش الحار كلمة واحدة (عاقر) ابتعدت بوجهها حدقت في الكلمة وهي تتلاشى تدريجياً إلى أن تشرها الهواء ، لم يعد على المرأة شيء ، وفي الداخل منها لم يكن هناك إلا الغثيان والقهر وحزن شرس لا تدري من أي غابات منسية في دواخلها يطل " (52) .

إن هذا الحضور المكثف للمرأة في مرآتها سيظل هو المكون الأساس للقصة ، فكأنها تنظر إلى همومها ووحشتها ، كأنها تتأمل دواخلها كما ورد صراحة في النص ، أي أن المرأة هنا تحيل إلى الداخل كما هو الحال في وظيفتها الشعرية ، فهي لا ترى من مظهرها إلا بما يشف عن جوهرها ، وستقوم لاحقاً في نهاية القصة بتحطيم مرآتها ، كفعل معبر



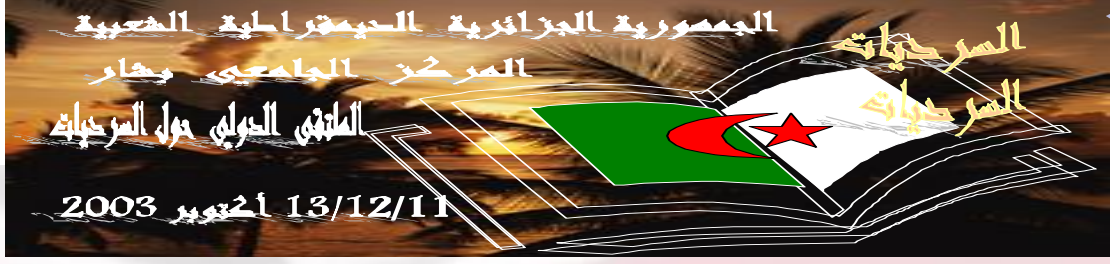
عن انفجار حزنها ، وعن إحساسها بالتمزق والتكسر كشظايا المرأة ، فكأن الكسر هي كسر الذات الأنثوية المحاصرة .

وسوف تتكرر صورة " المرأة في المرأة " في غير قصة بالوظيفة نفسها ، النافية لوظيفة النافذة والعالم الخارجي المرتبط بها ، فقصة (رجل وامرأة) تبدأ بالعبارة : " لم ترم قبضتها كالعادة في وجه المرأة لتتركها تتبعثر شظايا في أرجاء الغرفة " (53) ، وسوف يستمر حضور المرأة كرمز لتأمل الذات ومشاغلا . فتحضر في قصة (جدائل الصغيرات) وتفكر المرأة في تحطيمها أيضاً " وهذه هي المرأة ، تنتصب بتحد أمامي ، لن أغسل صوتي في شظاياك الممرعة بتعبي ودمي وانكساري المزروع في الأحشاء قبل ولادتي ، لن أمارس معك هذه اللعبة السادية ... " (54) .

المرأة تقوم بوظيفة المحفز على الحوار الداخلي أو المونولوج الباطني ، إنها تذكر المرأة بحقيقتها وبشاعة واقعها ، فغالباً ما تكون الشخصية في قمة تأزمها أمام المرأة ، كما في قصة (للوهم وجه ملاك) ويرد فيها " دون قصد وقع نظرها على وجهها مخلوعاً في المرأة ، بدون تفكير غطته بكفيها ، بدت في أوج شيخوختها ، وكأن وجهها سقط عليها بعد سبعين سنة ستأتي ، رفعت كفيها ، احتاجت زمناً لتتعرف إلى تضاريسه " (55) .

واللافت أن المرأة في كل أحوال حضورها لا تقوم بوظيفتها المألوفة : الوظيفة الجمالية أو التزيينية كما هو الحال في مرايا النساء ، وإنما أشبه بمحراب للاعتراف ولمواجهة آلام الذات ومحاورتها ، ودائماً تبدو الذات موجوعة مشوهة " هرعت إلى المرأة ، أريد أن أراي ، راعني المنظر ، لم أكن أنا ، كانت عجوز لقيمة تحتل وجهي باطمئنان " (56) .

فالمرآة عند أميمة الناصر — كما يشير د. باسم الزعبي — " استخدمت في القصص كأدوات لكشف الجانب الآخر لوجه الشخصيات ، وارتقت إلى مستوى الشخصيات ، فهي تتحول إلى شخصيات في بعض القصص ، فالصورة تحاور الأصل ،



وتختلف معها ، والأصل يتمرد على الصورة ، ويثور عليها ويحطمها ، وتنجح الثورة وتفشل ، فتظل الصورة قائمة ، والمرأة تولد مرآة أخرى " (57) .

إن المرأة في قصص أميمة الناصر تكاد تكون نفس الشخصية ، أي أنها النمط الجوهري أو الذات العليا للمرأة ، فهي تشهد المعاناة نفسها (وغالباً ما يكون الرجل هو المتسبب فيها) فالشخصيات متشابهة في جوهرها وردود فعلها ووقوفها أمام المايا ورغبتها في تحطيمها كبديل لفعل سادي ضد الذات ، واللغة التعبيرية هي ذاتها من ناحية محمولاتها العاطفية والتأثيرية ، وكما يشير محمود الريماوي بدقة فإن " الدوران حول النفس والإقامة فيها ، وافتقاد الآخر يشكل محور هذه القصص ، التي تتقارب في أجوائها ومضمونها ، حيث كل قصة تؤدي إلى الأخرى ، ونحيل إليها ، فيما تتكرر البطلة ذاتها بسماتها النفسية وبملاحمها الخارجية سواء بسواء " (58) .

ومما يشار إليه في انغلاق الذات وانفصالها عن الخارج ، مع رغبتها الرمزية فيه ، أن المرأة في قصة (أرجو ألا يتأخر الرد) (59) تكتب رسائل مؤثرة تبدأها بـ : غاليتي ، لكننا نكتشف — أو تكشف لنا القصة نفسها أن المرأة تحتفظ بالرسائل في خزانها ، أن لها لا ترسلها ، فالرسائل لا تذهب ، وهي تكتفي بالتعبير عن وجدانها وتفريغ شحناتها الذاتية عبر فعل التراسل الكتابي مع المجهول أو الذات ، وهذه درجة بليغة من التدويت ، والانفصال عن العالم .

والأمر نفسه أو شبيهه به ما يرد في قصة (هدية) إذ أن المرأة تحضر الهدية وتغلفها بورق ملون ، وتضع عليها بطاقة لائقة تقول " كل عام وأنت والمطر وصوت فيروز بخير ... أرجو أن تروق لك هديتي الشتائية " (60) ، وهي عبارة وجدانية مشحونة بالمشاعر وبالتكثيف الداخلي، لكن المؤثر أكثر أنها لا ترسل الهدية لأحد ، وإنما تمنحها لذاتها ، وتتخذها مناسبة للبكاء وللألم ، كأنها وسيلة لجلد الذات وتعذيبها ، كي تنظف بعداها ودموعها ، وفق المبدأ الأرسطي في التطهير ، وفي النهاية " أمسكت الهدية بجنو ، فتحت



خزانة امتلأت بالهدايا ذات الأغلفة الملونة ... وضعت الهدية بجانب الهدايا الكثيرة ،
ابتسمت بجزن وراحت هي الأخرى تبحث عن نارها الضائعة " (61) .
فالنار الضائعة قد تمثل الرغبات المهذورة للذات ، وما هو مفتقد ومسكوت عنه ،
وهي ذاتها — النار — التي تشعل القصة وتفجر كثيراً من مكونات المدونة السردية الجديدة
- الهوامش :

1- نبيل عبد الكريم ، الصور الجميلة ، دار أزمنة — بدعم من وزارة الثقافة ، ط 1 ،
عمان ، 1993 ، ص 85 .

2- جواهر الرفايعة ، أكثر مما أحتمل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ،
بيروت ، 1996 ، ص 31 .

3+4- تزفيتين تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار
شقيقات ، ط 1 ، القاهرة ، 1994 ، ص 24 + ص 87 .

5- المرجع السابق ، ص 130 .

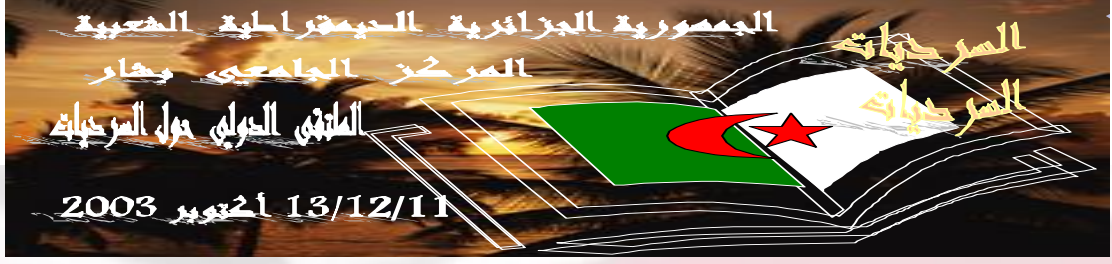
6+7- جميلة عمارة ، صرخة البياض ، دار أزمنة ، ط 2 ، عمان ، 1995 ،
ص 21 + ص 25 .

8- جواهر الرفايعة ، أكثر مما أحتمل ، مصدر سابق ، ص 23 .

9- انظر قصص مجموعته الثانية خاصة : رغبات مشروخة ، دار النسرة — بدعم من
وزارة الثقافة ، ط 1 ، عمان ، 1997 ، قصة : عودة أمير الصعاليك (عجائبية تراثية
(ص 31 ، وقصة : نساء من لحم ص 53 ، وقصة : الكلاب ص 85 .

10- انظر قصة (شتات النفق اللامرئي) من مجموعة (يد في الفراغ) ص 24 ،
وكذلك (المحاة) من المجموعة نفسها ص 45 .

11- مثل قصة : المرأة الصغيرة والنحيلة من مجموعته : سفر قصير إلى آخر الأرض ،
ص 17 ، ومثلها قصة (الدرجات التي لا تنتهي) ص 33 .



12 — أميمة الناصر، أرجو ألا يتأخر الرد، وزارة الثقافة، ط، عمان، 1994، ص

86. — 87.

13 — انظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 2،

بيروت، 1993، ص 45.

14 — إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية — مقالات في ظاهرة القصة — القصيدة، دار

شقيقات، ط 1، القاهرة، 1994، ص 14.

15 — حميد الحمداني، مرجع سابق، ص 55.

16 — هذا التعريف للفرنسي (دي جاردان) أورده بورنوف وزميله في: عالم الرواية،

ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1991، ص 63

17 — أميمة الناصر، الغناء بعيداً، بدعم من وزارة الثقافة، ط 1، عمان، 1995،

ص 41.

18 — انتصار عباس، للشمس جنون آخر، دار الفارس — بدعم من وزارة الثقافة، ط

1، عمان، 1997.

19 — نجيب العوفي، الإبداع المغربي المعاصر وتحدي الحداثة، مقالة منشورة على موقع

الجمعية الجاهظية (شبكة الانترنت):

www.Aljahidhiya.ass.dz

20 — المرجع السابق.

21 — سعيد مصلح السريحي، الكتابة خارج الأقواس، نادي جازان الأدبي، ط 1،

السعودية، 1395هـ / 1986م، ص 67 (خصص السريحي فصلاً بعنوان: في

القصة / القصيدة مكتوب، عام 1984، ولسنا نعرف إن كان هذا سابقاً للتسمية

التي أشاعها إدوار الخراط ونظر لها كجنس أدبي جديد، وخصوصاً في كتابه: الكتابة

عبر النوعية — مقالات في ظاهرة القصة — القصيدة (1994) ويقول ص 12: "



لا أعرف إن كنت مبتدعاً لهذا المصطلح أم لا ، لا أستطيع أن أقطع بهذا ، لكنني ذكرت المصطلح أكثر من مرة ... " ، وفي الهامش أشار إلى أن كلامه هذا يعود إلى عام 1986 في حوار مع منتصر القفاش في مجلة قصة ، العدد الأول ، 1986 .

22 — المرجع السابق (السريحي) ، ص 67 .

23 — انظر في هذا الربط ما ذهب إليه (دافيد ميل) في مقاله المنشورة على شبكة (وعنوانها [www. Ulberta.ca](http://www.Ulberta.ca): الانترنت)

The Short Story : Some theoretical proposals

كما أوردت سوزان لوهافر في كتابها (الاعتراف بالقصة القصيرة) بعض هذه الروابط والإشارات من مثل :

براند ماثيوز (1901) : القصة القصيرة مستقلة ومتنوعة مثل القصيدة الغنائية .

نادين كوردنير (1968) : القصة القصيرة شكل متخصص وفني جداً ، أقرب إلى الشعر .

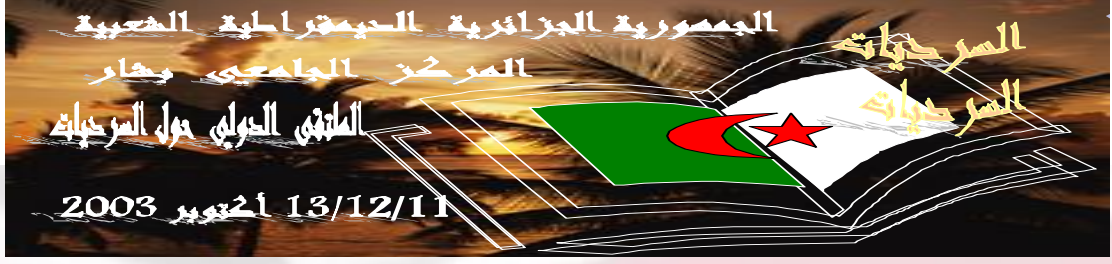
توماس كولاسون (1964) : اتفق معظم كتاب القصة المحدثين على أن وسيلتهم أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية .

اليزابيث بووين (1936) : ارتبطت القصة القصيرة مع الشعر... من حيث أن الحساسية (من التجربة) هي التجربة .

انظر : سوزان لوهافر ، الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفتة ، دار الشؤون الثقافية، ط 1 ، بغداد ، 1990 ، ص 26 — 27 .

24 — للتفصيل انظر: محمد عبيد الله ، القصص في الشعر الجاهلي ، رسالة دكتوراه ، الجامعة الأردنية ، 1998 .

25 — سوزان لوهافر ، مرجع سابق ، ص 28 .



- 26 — المرجع السابق ، ص 30 — 31 .
- 27— روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1 ، بيروت ، 1994 ، ص 189 .
- وتذكرنا ملاحظة شولز بخصوص امتناع الشعر على الترجمة بمقولة قديمة للجاحظ (ت 255هـ) يذهب فيها إلى أن " الشعر لا يستطيع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب ، لا كالكلام المنثور ، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر " . انظر : الجاحظ ، كتاب الحيوان ، الجزء الأول ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجليل ، د.ط ، بيروت ، 1996 ، ص 75 .
- 28 — سعيد السريحي ، الكتابة خارج الأقواس ، مرجع سابق ، ص 71 .
- 29 — سوزان لوهافر ، الاعتراف بالقصة القصيرة ، مرجع سابق ، ص 32 .
- 30 — زياد بركات ، سفر قصير إلى آخر الأرض ، دار أزمنة — بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط 1 ، عمان ، 1993 .
- 31 — المصدر السابق ، المقدمة ، ص 16 .
- 32 — إريش فروم ، الحكايات والأساطير والأحلام ، ترجمة صلاح حاتم ، دار الحوار ، ط 1 ، اللاذقية — سوريا ، 1990 ، ص 12 .
- 33 — زياد بركات ، مصدر سابق ، ص 17 .
- 34 — المصدر السابق ، ص 46 .
- 35 — المصدر السابق ، ص 46 .
- 36 — المصدر السابق ، ص 48 .
- 37 — المصدر السابق ، ص 49 .
- 38 — المصدر السابق ، ص 49 .



- 39 — خلود جرادة ، للمدينة وجه آخر ، دار أزمنة — بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ، 1996 .
- 40 + 41 — المصدر السابق ، ص 11 .
- 42 — المصدر السابق ، ص 15 .
- 43 — المصدر السابق ، ص 15 — 16 .
- 44 — المصدر السابق ، ص 21 .
- 45 — سوزان لوهافر ، الاعتراف بالقصة القصيرة ، مرجع سابق ، ص 31 — 32 .
- 46 — خلود جرادة ، مصدر سابق ، ص 31 .
- 47 — من عناوين القصص نتبين الأبعاد الغنائية والشعرية مثلاً : غياب ، رجل وامرأة ، للوهم وجه ملاك ، حالة انكسار ، هشيم ، حزن مشروع .. الخ .
- 48 — صدرت هذه المجموعة تحت تصنيف (نصوص) ، وكما يذكر جعفر العقيلي فإن ذلك يعود إلى " رغبة الجهة الداعمة لها (وزارة الثقافة) في عدم تجنيس ما تضمنته المجموعة تحت اسم القصة " انظر مقالته في : جريدة الرأي 12 / 1 / 2000 (ثقافة وفنون) .
- 49 + 50 + 51 — من إجاباتها على استطلاع أجراه الباحث عام 2001 ، وشارك فيه عدد من قصاصي التسعينات لغايات دراسة هذا الجيل .
- 52 — أميمة الناصر ، أرجو ألا يتأخر الرد ، مصدر سابق ، ص 14 — 15 .
- 53 — المصدر السابق ، ص 19 .
- 54 — المصدر السابق ، ص 27 — 28 .
- 55 — المصدر السابق ، ص 53 .
- 56 — المصدر السابق ، ص 90 .



- 57 — د . باسم الزعبي ، مرايا الحزن في مجموعة أميمة الناصر (أرجو ألا يتأخر الرد) ،
جريدة الرأي ، الجمعة 14 / 4 / 1995 .
- 58 — محمود الريموي ، أرجو ألا يتأخر الرد — عبء اللغة على الكيان القصصي ،
جريدة الرأي، الجمعة ، 21 / 7 / 1995 (ص 14) .
- 59 — أميمة الناصر ، أرجو ألا يتأخر ، المصدر السابق ، ص 57 .
- 60 — المصدر السابق ، ص 103 .
- 61 — المصدر السابق ، ص 105 .

شهلا العجيلي النصّ السرديّ بين الوثيقة والخيال (النصّ الروائيّ - نموذجاً)

معيدة مادّة الأدب العربي الحديث (النشر)

كلية الآداب والعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربيّة / جامعة حلب

1- المقدمة:

السرديّ والنصّ السرديّ:

أعمد إلى تقديم توصيف لما يسمّى بالسرديّ، كي أتمكّن من تحديده، بوصفه كائناً
لامرئياً، نتحدّث عنه باستمرار، ونحمله، ونحمله، ونحمله، دون أن ندركه بجواسنا الخمس. فإذا كنّا
لا نلمسه ولا نشمّه ولا نراه ولا نتذوّقه، فإننا أيضاً لا نسمعه كشيء مطلق، وإنّما نسمع
حمولاته اللغويّة الدالّة، ونحسّ عن طريق الحواسّ الأخرى بمدلولاتها.
يتسمّ هذا الكائن المسمّى سرداً بالرحابة. إنّه برحابة الزمان، إذ يتّسع لما هو من
الأزل إلى الأبد، وهو برحابة المكان، إذ يتّسع لعالمنا وللعوالم الأخرى، العلويّة منها
والسفليّة بما فيها من برازخ، كما يتّسع لمفاهيم الجتّة والنار.



ـ طبعاً فهي ملكة لا ينوء الناس بحمل السرد، فالطفل يسرد، والشيخ، والمرأة السردـ والعاقل، والمجنون، والمثقف، والأمي. كل الناس تسرد ويسرد عنها، فالجميع في دائرة السرد، إما سارد وإما مسرود.

ذلك هو السرد، أمّا النصّ السرديّ، فهو بالطبع ليس كلام مجنون، لا بدّ أن يتحدّد السرد فيه برؤية، وبيؤرة تجمع خيوط السرد، وتشدّها، بحيث كلّما تاه خيط عن إخوانه جذبته البؤرة السردية ليظلّ في المسار الذي يقدم رؤية السارد والشخصية المسرود عنها وموضوع السرد والهدف من السرد، كي يكون للحديث طعم يعنى به المتلقّي، أو يلتفت إليه على أقلّ تقدير.

فالفرق بين السرد والنصّ السرديّ هو الرؤية والبؤرة.

2- ثلاثية النصّ الروائيّ، والثيقة، والخيال:

الرواية جنس سرديّ بالضرورة، وباعتبار هذا الانتماء، فهي تحمل خصائص الأصل، فتتسع لحمولات كثيرة، كثيرة، فتتسع للخيال الذي هو شرطها، كما تتسع للوثيقة. فالرواية سرد، والتاريخ سرد، فإذا ما قلت: أيّها الروائيّ المبدع خلصنا من سدنة التاريخ، فإنني لا أنسى أن أقول: أيّها المؤرّخ الصادق اغفر للروائيّ كذبه وعبثه في خزانة التاريخ!

إنّ كلاً من الرواية والتاريخ سرد، لكنّ الرواية فنّ والتاريخ وثيقة، وحينما نقول إنّها فنّ فإننا نعني أنّها تخييل جماليّ. لذلك عليّ أن أضع في ذهني بوصفي متلقّ حينما أتناول رواية تاريخية أنّي أقرأ رواية، أي عملاً فنياً وليس تاريخاً، وذلك أيّاً كانت نسبة التوثيق في النصّ. أمّا من جهة مبدع الرواية التاريخية فعليه أن يدخل التاريخ في سياق خيالي، لا أن يدخل الخيال في سياق تاريخي. فمرجعنا في الرواية حتّى لو كانت تاريخية هو الحياة وليس التاريخ، ذلك أنّ الحياة أصدق من التاريخ لأنّها خاضعة للممكن ومعترفة



بالتجربة في حين أن التاريخ لا يعترف إلا بجميَّته و بجميَّة مقولاته النظرية، وهذه الحتمية قد تُبنى على كذبة صغيرة تتدحرج ككرة الثلج لتنتهي بالكذبة الكبرى. وإذا اجترحنا انزياحاً لقول سديني: " ليس هناك شيء يؤكِّده الشاعر، ولذلك فإنه لا يكذب أبداً¹."، فسيعطي ذلك الانزياح قولنا: ليس هناك شيء تؤكِّده الرواية خارجها لذلك فهي لا تكذب أبداً.

" بالطبع لا أحد يستطيع أن ينازع في حقيقة أننا نجد في الفكشّن حالات يمكن أن تكون أحياناً حقيقية، تشير إلى محليّات وأحداث خاصّة، إلى أشخاص حقيقيين يعيشون اليوم في التاريخ. إنَّ كلَّ من يعرف باريس يستطيع أن يتلمّس شوارعها وأبنيتها في قراءة رواية بلزاك " ابنة العم بيت " أو رواية فلوبيير " التربية العاطفية " أو رواية زولا " الحمارة " ... ويمكن للروايات أن تحمل معلومات عن الجو - مثلاً - في تاريخ معيّن أو تصف المؤسسات والأدوات والثياب والعادات بدقة. إنَّ بلزاك في بداية " الأوهام الضائعة " يقدم وصفاً طويلاً للتجهيزات والهيئة والتكنيك والتقلّبات عن مطبعة في أيام الثورة و نابليون، نعتقد أنّها صحيحة من حيث الأساس. في كلِّ هذه الحالات تظلُّ الحقيقة المعلنة خلف الشكوك، وحقيقة المعلومات يمكن أن تكون صحيحة²."

و " في رواية تولستوي " الحرب والسلام " وصف لمشاهد تاريخية موثقة كاللقاء بين نابليون والقيصر الكسندر الأوّل على عوامة في نهر نيمن عند تلسيت ووصول القائد الفرنسي سافاري في 17 تشرين الأوّل 1805 ليدعو القيصر في فشكوف وهي مدينة صغيرة في مورافيا... ولكنني مقتنع بأنّ مسألة الدقّة لا تم في الفكشّن، وأنّ نابليون والقيصر من الشخصيات الخيالية، مثل ناتاشا روستوف أو بيير بيزوخوف اللذين بدورهما قد يكونان مرسومين من الناس الواقعيين³."



إننا في هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ نتنصر للرواية طبعاً لأنّها فنّ كما ذكرنا، وهي نصّ ذاتيّ المرجعيّة حاضر بين يدينا غير خاضع لمعيار الصدق والكذب، أمّا التاريخ فلا نملك عليه دليلاً سوى الوثيقة التي لن نشغل بالنا في كونها صادقة أو كاذبة. مازالت إمكانيّة التفسير أو التقييم الموضوعي للتاريخ بعيدة المنال، لأنّ قراءة التاريخ في كلّ عصر معرّضة للمؤثرات الإيديولوجيّة لذلك العصر، وخاضعة لمدرسة السلطة التي تقرّنا التاريخ كما تريدنا أن نقرأه، بل إنّ تدوين التاريخ أي تدوين الوقائع في عصرها معرّض لمؤثرات ذلك العصر، وربّما لأهواء المؤرّخين قصداً أو بلا قصد. ولطالما سادت إحدى روايات التاريخ حول شخصيّة ما فعرضتها على غير ماهي عليه من مثل: "قرقوش" و"كافور" و"هارون"، فتواتر الناس تلك الرواية التي لازمت الشخصيّة إلى الأبد ذلك أنّ التواتر في التاريخ والتواتر في الحياة الفكرية عموماً، " كالعرف والعادة في الحياة الاجتماعيّة، أساس لكثير من المعتقدات وسدّ حائل دون التفكير الصحيح والانطلاق الحرّ. وثمة معتقدات من هذا القبيل رسخت في الأذهان وأكسبها مرّ الزمان خلوداً وتقديساً. كما أنّ هناك معتقدات أخرى آمن بها قوم لها بهم مساس، وأعطوها مقاماً يتناسب وتأثرهم الذاتي بها، فجاء آخرون فقالوا كما قال الأوّلون رغم تفاوت وجهات النظر. فلو حاولت بيان المقام المحدود للمعتقدات الأولى أو القيمة الموضوعيّة الصحيحة للأخرى لاصطدمت بقديسيّة التواتر والألفة، ولأبت الأفكار المقيدة بقيود التبعية على فكرك الانطلاق. ولتهديم سدّ من حجارة وحديد أهون عليك لدى بعض الناس من تهديم رأي فاسد سائد.⁴ وربّما يكون تفوّق الليالي العربيّة قد جاء من اختراق التاريخ الرسميّ أو تاريخ مدرسة السلطة، فكانت شخصيّة "هارون" مثلاً كما أرادتها الرواية الشعبيّة للتاريخ. ولم علينا أن نقنع بـ"هارون" الذي يحجّ سنة ويغزو سنة، ولا نقنع بـ"هارون" ألف ليلة وليلة؟



لم علينا أن نفتنح أن المرحلة العثمانية كانت مرحلة استبداد مثلاً؟ ألم تكن إيديولوجية ذلك العصر تقول إن الدين هو الرابطة وإن علينا محاربة الكفار، وقد كان الناس مقتنعين بذلك و لا يشعرون بذلك الظلم الذي ندعيه اليوم عن تلك المرحلة لأنهم مقتنعون أنهم بذلك الانضواء إنما يجاربون الكفار ويرضون الله. وحينما جاءت الدعوة القومية على أيدي المتنورين بدأ الناس يفيقون، وقد احتاج الأمر إلى مئات السنين لنصل إلى قناعة بالدولة القومية التي صارت إيديولوجية السلطة، ولكن ما أدرانا أنها الصواب ونحن في ظلها قد طالنا الظلم أيضاً! الآن بدأت تلك الإيديولوجيا تتراجع، وبدأت دول كثيرة من تشعر بخطئها على استحياء، ومن الممكن أن تصبح فكرة الدولة القومية شيئاً مندثراً ممقوتاً وتبعاً لذلك سينفضح تاريخ مليء بالمجازر والظلم كما حصل مع الدولة الدينية العثمانية، وسيبدأ الرواة بكتابة رواية تاريخية تجري أحداثها في إحدى الدول القومية المستبدّة.

إننا نقرأ التاريخ وفق الأهواء الغربية للسلطة، فمرة فرنس عدو، ومرة فرنس صديق، إن هذا ما يسمّى سياسة أو دبلوماسية.

إن كل قضايانا وحروبنا وهزائمنا وانتصاراتنا خاضعة لروايات التاريخ المختلفة، إن لم تكن بنتائجها فستكون بأسبابها وتبريراتها، والحقيقة التاريخية هي رواية الأقوى. كما أن رموز التاريخ تخضع لإيديولوجية الأقوى.

لا غرو في أن السلطة تستطيع أن تحوّل الهزيمة إلى نصر والاستسلام إلى سلام ولكن هذا لا يُجبر الراوي في نصّ روائيّ أن يلتزم بمنهج مدرسة السلطة.

إنّه لغريب جداً منطق التاريخ! فلم علينا أن نسايره ونحن لسنا ملزمين به في الرواية أصلاً؟! لم لا نسير به إلى الرواية ولا نسير بالرواية إليه، ألا يكفي أنّه يسير بنا رغماً عن أنوفنا وقادتنا! حقاً التاريخ يكتبه الأقوياء، الأقوياء الذين هم أقوى منه، فلم لا يكون الروائيّ أقوى من التاريخ؟! فلنجرب، فالرواية في الأوّل والآخر تجربة، في حين يخضع



التاريخ للمقولات النظرية. ربّما تكون الفكرة جريئة لكنّها ليست مستحيلة، ولا تدخل في إطار الفانتازيا لأنّ آية رؤية واقعية تدخل في حقل الممكن. هذا لا يعني أنني أطلب الروائي أن يحوّل النصر إلى هزيمة أو العكس، أو يغيّر التسلسل الزمني، لكنني أطلبه بالكتابة في ظلّ التاريخ أو بالرواية الأخرى للتاريخ على أقلّ تقدير.

إنّ السؤال الذي يحتاج الإجابة هو ما الذي تريده الرواية من التاريخ: "تمثّل العلاقة ما بين الرواية والتاريخ واحدة من أبرز علاقات الرواية السوربية وأكثرها تواتراً⁵".

إنّ اعتماد الوثيقة التاريخية في الرواية تقنية قديمة مثلها مثل اعتماد التسجيل الشخصي للوقائع، وهذا ما يُسمّى بالأشكال المختلطة أو الهجينة، وقد فعل ذلك الكتاب الروس في العشرينات.

يدين بعض النقاد تلك الأشكال الهجينة، ويعدّون ذلك الاستخدام تعطّشاً للوقائع أو نضوباً في الخيال، أو انتصاراً للصحافة على الأدب⁶.

ويعلّل آخرون ارتكاز الرواية على التاريخ بأنّ الأخير يقدّم⁷ نوعاً من العالم الروائي الخاصّ الجاهز للروائي. وهذه التبريرات ليست في صالح الروائي في شيء.

قد يكون ذلك الارتكاز تقنية فنية لكسر اعتيادية السرد، وقد تكون تقنية للإقناع بواقعية الأحداث، فيزداد التأثير في المتلقّي. وقد يكون هروباً من الرقيب، أو ليسر التناول باعتبار أنّ الجوّ الروائي جاهز، إذ نلاحظ أنّ معظم الروائيين يبدؤون بكتابة الرواية التاريخية ثمّ يخوضون مغامراتهم الروائية الخاصة، ذلك أنّ التاريخ مبذول، وهو ملك للجميع.



أستطيع أن أقول: إن الرواية التاريخية السورية رواية مهزومة من قبل التاريخ. فالرواية التاريخية السورية تجربة فنية خاضعة للمقولات النظرية التاريخية، وقد جعلت التاريخ السوري المدرسي مرجعاً لها، لذلك لم تتفوق على التاريخ، فكلُّ يأتي بما أتى به الآخر دون أن يضيف شيئاً سوى شخصيات يرمي بها في أتون التاريخ تعيش وتموت دون أن يكون لها حدثها الخاص لأن أحداث التاريخ هي الأقوى: " نحن هنا لا نخترع الزمان والمكان بل نحددهما وفق الوثيقة التاريخية. إن ما نختصره هي الشخصيات التي تتفاعل مع أحداث تاريخية محددة."⁸

الرواية السورية عموماً تنظر إلى التاريخ برؤية تاريخية كأنها تروم منه تأريخاً، فهي تؤرِّخ لآخرين لم يؤرِّخ التاريخ لهم، أو "هي تاريخ من لا تاريخ لهم"⁹. إذاً هي مصرة على أن تكون تاريخاً! فأحداث التاريخ هي التي تصوغ الحياة في الرواية السورية، حيث الكل منصهر في أتون الحدث التاريخي، فليس ثمة شخصية في رواية لم تنخرط في الحرب أو السياسة من قريب أو بعيد، ولا توجد رواية تاريخية سورية لم تحرفها أحداث التاريخ وتحرف شخصياتها. على أحداث التاريخ ألا تظهر إلا بالقدر الذي يؤثر على الحياة الخاصة للشخصيات الروائية ولكن دون أن يجعل منهم أبطالاً تاريخيين أو شخصيات تاريخية، إننا نبحث عن حياتهم الخاصة في ظل شجرة التاريخ، وليس حياتهم وهم يتسلقون تلك الشجرة فيقعون أو يستمرون في الصعود، ولا نريدهم إمّا عسكري وإمّا قادة وإمّا مناضلين إيديولوجيين، ولا نريدهم جميعاً إمّا زوجات لعسكري وقادة ومناضلين وإمّا مناضلات إيديولوجيات.

إن استخدام التاريخ في الرواية إمّا أن يكون محاولة للتأصيل أو للإسقاط أو للحياة، لكن الرواية السورية لم تعتمد إلى أيّ من ذلك، وإنما عمدت إلى استخدام التاريخ من



أجل التاريخ، هذا ما يبدو، وربما أرادت غير ذلك ولكن كان ذلك. وربما كانت أقرب إلى الاحتمال الثالث (الحياة) لكن التاريخ تفوق فيها على الحياة.

فمحاولة التأصيل تتعلق بالفن، وبالجنس الروائي، أي محاولة تأصيل الجنس الروائي في تربة التراث العربي، وذلك بتقديم نمط روائي يستفيد قدر الممكن من التراث السردى العربي باستخدام تقنيات عديدة كقننات الخبر: " حدث أبو هريرة قال: ...¹⁰، والخرافة الشعبية، و توزيع النص على متون وحواشٍ، وقصص الحكم والأمثال، وكرامات الأولياء، وأسماء الأعلام والبلدان والأشياء، والأساليب القديمة للغة، وعناوين الفصول... وينزاح بذلك قدر الممكن عن النمط الغربي للرواية، وكان استخدام الوثيقة والعودة إلى التاريخ أحد تلك التقنيات التي يكون فيها الشكل الفني صنواً للحدث. وبغض النظر عن تقييم تلك النزعة في بحثها عن نمط سردي أصيل بديل عن النمط السردى الروائي الغربي، فإن الرواية التاريخية السوروية لم تنجح إلى التاريخ من أجل ذلك الغرض كما فعلت الرواية المغربية.

وأما محاولة الإسقاط، فالتاريخ يخدم فيها الواقع، فيستخدم في التاريخ بأحداثه وشخصياته كرموز لكشف الواقع، وفيها قد تكون معظم الأشياء تاريخية: الزمن والحدث والشخصية واللغة والأدوات، إلا الدلالة، وهنا يستطيع النص أن يفلت من الرقابة كما في الرواية المصرية.

وقد يكون استخدام التاريخ من أجل الحياة، وهنا تتفوق الحياة على التاريخ، ويدخل التاريخ في السياق الخيالي، فتكون الحياة كما قلنا في ظل شجرة التاريخ دون أن تتسلقها وتقحم الشخصيات في أحداث التاريخ الكبرى، فلا يثقل التاريخ كاهل الحياة في النص ودون أن يعبت ذلك اللون الإيديولوجي بصفحة الحياة كما يحدث في الرواية التاريخية السوروية. وذلك في بعض روايات "أمين معلوف" مثلاً كـ "رحلة بالدسار".



إنّ اعتبار التاريخ في الرواية خطر محقق به، ذلك أنّ معظم المتلقّين ينخدع بسحر السرد وبتلفيق الوثيقة ضمن الخيال، فيندمج عنده السرد الوثائقيّ مع الخياليّ، فيصير التاريخ لديه هو ما كتبه الروائيّ وليس ما كتبه المؤرّخ، أو أنّ التاريخ الذي نسيه المؤرّخ يصير ما ذكره الروائيّ، فالروائيّ يرّم فجوات التاريخ. وبذلك يكتب الروائيّ التاريخ كما يريد، فبعض الروائيين جعل النضال في تاريخ سورية وقفاً على مجموعة من المخمورين والعاهرات والصيّادين وماسحي الأحذية و(البلطجيّة) والجهلة بقصد رفعة البروليتاريا وإقحامها في التاريخ لنصرة الإيديولوجيا الاشتراكيّة بالتأكيد على دور الجماهير الكادحة في النضال الثوريّ ضدّ الاستعمار والاستغلال¹¹، وآخرون قصروا النضال على الريف السوريّ بقصد نصرة الإيديولوجيا الماركسيّة أيضاً، مهمّشين دور المدينة في تاريخ النضال السوريّ بالنسبة إلى دور الريف¹²، وبعضهم جعل المدينة بؤرة النضال والحدث التاريخيّ لنصرة البرجوازيّة وتقديم دورها في النضال¹³. كما تتلاعب الأهواء الشخصية في التاريخ إذ أراد بعض الروائيين بتوجيه من إيديولوجيا معيّنة أن ينال من تاريخ بعض العائلات الإقطاعيّة السوريّة، فحكى عن مثالب أصول وانتماءات بعضها وعن عمالة بعضها الآخر، وتفنّن في تقديم أشكال الظلم الذي مارسه على الفلاحين، إنّها قراءة مدرسة السلطة للتاريخ التي درسناها في كتب الثقافة القوميّة الاشتراكيّة نظريّاً، والتي جاء النصّ تمثيلاً لها ولكن مع التعريف بالأسماء والتشهير بها، وقد يشمّ المتلقّي الذي يعرف تاريخ سورية وعلاقتها الاجتماعيّة رائحة انتقام في النصّ، إذ لاتدعو الفنيّة إلى هذا التصريح الفجّ أو التمويه المكشوف للأسماء والأحداث الذي يعتبر نوعاً من التوثيق، الذي إن كان مقصوداً أن ينكشف فهو قلة حيلة فنيّة في تأكيد الواقعيّة وإن كان غير مقصود فهو استغناء للمتلقّي السوريّ خاصّة، وهو في النهاية محاولة لإثارة قلق أو افتعال أزمة.



فالنصّ يقدم معادلاً تخييلياً مجازياً للعائلات الإقطاعية عبر التمويه الفنيّ على أسمائها الفعلية التي كانت عليه في التاريخ الموثق... فالدبّاس تقارب (العبّاس) والأكاشي تقارب (الأتاسي) وبشارة (سعادة) وابن حكره (الحراكي)، والدنادره (الدنادشة)، وابن البزّار (البرازي)). والإيماء لا يتولّد من التقارب في صيغ الأسماء، بل من خلال الإيماء التاريخيّ، فأكاشي حمص يقرب إلى ذهن المتلقّي (أتاسي) حمص، وكذلك دبّاس الجبل، وبشارة صافيتنا، ودنادرة تلكلخ، وابن بزّار حماه). بل إنّ النصّ يعتمد إلى استخدام بعض المعطيات والإشارات التاريخية الموثقة تاريخياً، تحيل وعي المتلقّي تجاه المرجع الواقعي... فاسماعيل معلاً عندما يترأى له (أبو الهدى الصيادي) الذي غدا شيخ الإسلام في عهد السلطنة العثمانية، وهو يسترجع تاريخه كمسكين درويش ضارب للشيش والزهر وصانع الخزعبلات، وكيف راحت تنهافت العائلات عليه كالكلاب حتّى صار بوسعه أن يتزوّج من يشاء، وهكذا تزوّج بنت حكره. إنّ معرفة المتلقّي بالشخصية التاريخية المعروفة بالوثيقة المكتوبة ل(أبو الهدى الصيادي) بأنّه من منطقة المعرة قري (خان شيخون)، فلا بدّ أن يتقاطع في ذهنه أنّ بيت حكره، ليس إلاّ بيت (الحراكي) العائلة الإقطاعية الشهيرة التي كانت تملك وتهيمن على المنطقة المصوّرة روائياً.¹⁴

إنّ كلّ هذه المحاولات سواء أكانت من المؤلّف أو من الناقد لا معنى لها في الفنّ، وإنّما هي تعلن المقولة النظرية ليس إلاّ، أمّا في سياق النصّ الأدبيّ فهي مجرد أسماء ف السياق يشترط الأنواع، بينما الأسماء الخاصة تستبدل سنوياً¹⁵.

ففي السياق الخيالي تتوقّف¹⁶ العلاقة بالعالم الخارجي عن العمل، ولا يهمنّا عندئذ القصد المعلن للمؤلّف، لأنّ العمل الفنيّ يحمل معناه فقط ولا يحمل مرجعيّات فردية إلى العالم الواقعي، ومهما كان صدق الوثيقة التاريخية وأهميتها فإنّه بمجرد دخولها سياقاً فنياً أو



خيالياً تفقد مرجعيتها خارج النصّ ويصبح انتماؤها إلى النصّ فقط، وذلك حتّى لا تختلط الحقائق بالأخيلة وبالغايات الشخصية بحجّة الفنّ. وتبقى الواقعيّة في كلّ ذلك أسلوباً في الفنّ وربّما الأسلوب الأكثر مطلباً وممارسة، لكنّها لا تعني الواقعيّة، وحتّى لو عمدت إليها فهي تُستقبل على أنّها خيال وإلا اختلطت الأنساب على حساب النصّ الأدبيّ. لذلك، ليس علينا أن نقلق للوثيقة، ولا للتاريخ، ما يهمنّا هو النصّ بوصفه فنّاً.

3- الخاتمة:

إعادة تأهيل الذاكرة:

إذا كانت الرواية التاريخيّة هي تاريخ من لا تاريخ لهم، فالروائيّ يصنع بذلك تاريخاً. ليس على الروائيّ أن يخلص للتاريخ، وليس علينا كمتلقّين أن نصدّق التاريخ الذي يسرده الروائيّ ما لم تكن رؤيته في صالحنا، على الروائيّ وعلينا أن نكون براغماتيّين في رؤية النصّ الروائيّ التاريخيّ، ذلك أنّ الآخرين يصنعون تاريخهم ويتلاعبون بتاريخنا، ويزوّدون ويدّعون، فلنحوّل الهزائم إلى انتصارات ولن يعجزنا ذلك لأنّ المادّة الوثائقيّة موجودة لدينا وما علينا سوى ترتيب الذاكرة وإعادة تأهيلها لتحتزن المزيد من الانتصارات التاريخيّة الروائيّة، ليس من أجل المتلقّي الواعي الذي يتلقّى الرواية بوصفها فنّاً وليس تاريخاً فذلك يعرف لعبة التاريخ والرواية معرفة جيّدة، وإنّما من أجل المتلقّي المخدوع الذي تنطلي عليه خدعة الرواية التاريخيّة، فيأخذه سحر السرد ويظنّ الرواية تاريخاً حينما يجد فيها شيئاً من الوثائقيّة، من أجل هذا المتلقّي دعونا نشتغل على التاريخ، دعونا نبيّض صفحاته، دعونا نصنع لذلك المتلقّي تاريخاً وذاكرة مشبعة بالبطولات، فإنّ الآخرين يريدوننا قوماً بلا ذاكرة، أو يريدوننا قوماً بذاكرة مضطربة أو مشبوهة أو مغسولة.



ابراهيم درغوثي: الرواية بين التراث والتاريخ

شهادة

عشت طفولتي في عالم مسكون بالخرافات والأساطير والجنّ والشعوذة. فبلاد الجريد التي أنتمي إليها عالم بذاته. هي واحة في قلب الصحراء التونسية (الجنوب الغربي المتاخم للجزائر) عاشت ازدهارا منذ الفتح العربي الإسلامي حتّى دخول جنود الغازي الفرنسي لهذه البلاد في نهاية القرن التاسع عشر.

كانت « بلاد الجريد » صرّة الصحراء إذ فيها تتقاطع الطرق القادمة من المغربيين الأوسط والأقصى والأندلس والذاهبة إلى مشارق الأرض. كما كانت المحطّة الأخيرة للتجار القاصدين « أفريقيا » جنوب الصحراء. (مالي والنيجر وتشاد ونيجيريا...) فامتزج في هذه الأرض التاريخ بالجغرافيا: زنوج إفريقيا وبقايا الروم وبربر صنهاجة وكناتمة وعرب العراق القادمين مع طلائع الفتح وبنو هلال وسليم ورياح وزغبة الذين



جاءوا مصحوبين بكلاهم البيضاء الضخمة وسيوفهم البتارة وبناتهم الجميلات (الجازية وأخواتها) وفتوحاتهم وهزائمهم وخرافاتهم وسيرهم.

عشت في هذه الأجواء طفولتي داخل زوايا الدراويش والمجدولين وأصحاب الكرامات ومقرئي القرآن والأحاديث النبوية ومرددي قصص " ألف ليلة وليلة " وسير " عنترة العبسي " وسيف بن ذي يزن " و " ذات الهمة و " ذياب الهلالي " و " خليفة الزناتي " . وصانعي البطولات ضد جنود فرنسا والشعراء الشعبيين وأكلي العقارب والأفاعي...

وكان جدّي درويشا ادعى - وصدّقه الأهالي - أنه متزوج من جنيّة أنجبت له أبي وعمّي وانتقلت منه فطارت إلى السماء بعد أن كشف سرّها لبني البشر. جنيّة لبست صورة بني آدم ولكنها ظلت تحتزن في داخلها نار الجحيم التي أورثتني نصيبا منها فعاشرت الأبالسة الذين علّموني السحر وما يخفى طيلة ربح من الزمن. ثم ضاع منّي كلّ هذا الزخم حين اكتشفت " ماركس " و " إنجاز " و " لينين " و " ستالين " والمرتد " كاوتسكي والتحريفي حروتشوف والمعلم جدانوف والقائد " أنور خوجة " والرائع " غيفارا " . فلعلت " ربيع براغ " ورفعت كتابي الأحمر الصّغير وأنشدت قصائد الثورة مع عمال " تيرانا " وفلاحي أرياف الصّين الشّاسعة وأنا أحلم بالجنة.

وتهمّش جدار " برلين " بصواريخ " الجلاسنوست " وقذائف " البيروسترويكا " ففقدت اليقين. وظللت هائما على وجهي أخبط خبط عشواء في الليل البهيم إلى أن اكتشفت تجربة الكتابة الابداعية: قصّة ورواية. فدفنت نفسي وسط الكتب. قرأت الكثير ولم أكتب سوى القليل من المشاريع التي اقتربت من ذاكرتي المفجوعة بالويل والثبور وعظائم الأمور.



المشروع الأول: التراث والتاريخ.

الرّواية التاريخية هي بنية زمنية متخيّلة خارجة من معطف التاريخ. هي ما يتسرّب في مخيال المبدع من أحداث ووقائع وشخصيات وزمن تاريخي دون أن تكون التاريخ كما هو واقع بالفعل حسب الرّواة والمؤرّخين سواء كانوا رواة السّلاطين والملوك والأمراء وأرباب الدّولة أو رواة المهمّشين والمعارضة. الرّواية التاريخية هي قراءة المبدع للتاريخ بعد أن صار من أخوات " كان " لذلك أحاول جاهدا في كلّ مرّة ألامس فيها التاريخ أن أجعل ما هو مثبت في الموسوعات كحقيقة ثابتة لا يدخلها باطل، تجاور قراءتي الخاصة لهذا التاريخ في ضوء العلوم الحديثة. فأبطل في بعض الأحيان الثابت وأثبت في أحيان أخرى المتحوّل. وأتلاعب بالأزمنة والأمكنة فأستحضر شخصيات عاشت في العصور السّحيقة إلى القرن العشرين مثلا وأقرأ ردود أفعالها سلبا أو إيجابا. أو أستشرف المستقبل فأجعل شخصيات روايتي تعيش في أزمنة قادمة (الثواب والعقاب في رواية القيامة... الآن) انطلاقا من التراث الديني كالقرآن والأحاديث والتّفاسير الصّحيحة أو الإسرائيليات. فأجعل نصّي « كوكتالا » تختلط فيه أقوال « الترمذي » و « البخاري » بتصريحات مذيعي « التلفزيون » وتتجاوز فيه شطحات « الدّراويش » مع قراءة العلماء لهلوسات النفس البشرية الأمّارة بالسّوء.

إنّ التّراث جزء مكمل لحياتنا الآنية. فكلّ واحد منا مسكون بالتّراث بشكل من الأشكال فمنذ أن يخلق نطفة في رحم أمّه يبدأ التّراث في محاصرته. تلبس أمّه " الودّع " وتعلّق في صدرها " حوته " وتضع على غطاء رأسها " خمسة " وتبدأ في عدّ الأشهر إلى أن تحين ساعة الطّلق فتستعين القابلة بالأولياء الصّالحين والمشعوذين وبتراب مكّة وبدعوات العجائز المباركات لتكون الولادة سهلة وينزل الجنين سليما معافى.



بعد الولادة تبدأ التّذر والتّقرب إلى الرّب بالصدّقات والعطايا ليحفظ الطّفل من الموت. وهكذا دواليك إلى أن يضع الطّفل يديه على القلم ويفتح أوّل كتاب ويدخل مغارة " علي بابا " بعد أن يعرف السّر المكتون:
" افتح يا سمسم " .

شخصيا مررت بكلّ هذه المراحل وكلّ واحدة منها تركت في ذاكرتي ووجداني بقايا كبقايا سديم النّجوم المنفجرة منذ ملايين السّنين. ثمّ جاءت تجارب الحياة فأكملت ما أنجزه التكوين النفسي والاجتماعي لذاتي المبدعة.

إنّ للمحيط الأسري دورا كبيرا في اهتمامي بالتّراث ولكنّ الدور الأهم كان لاطّلاعي الواسع على الذاكرة المهملة لهذه الأمّة، فالمدوّنة التّراثية العربيّة التي اهتمت بالسرد منذ البدايات حتّى نهاية القرن التّاسع عشر تحوي في طيّاتها علما عجميا ومخزونا ثريا من القصص والحكايات والأمثولات والطرائف والأخبار، والتّكات والوقائع والمقامات وغيره ممّا تفتّقت عنه الذّهنية العربيّة قبل ظهور الإسلام وبعده. فقبل ظهور الإسلام أيّ فيما كان يسمّى بالعصر الجاهلي، أنتج العرب كمّا هائلا من القصص لم يصلنا منها سوى القليل وهي القصص التي لا تتعارض مع مفهوم الدّين الجديد للحياة والمجتمع. ثمّ بعد ظهور الإسلام، بداية بالمدوّنة الخاصّة بسيرة الرّسول وقصص الفتوحات والغزوات، مرورا بطرائف الجاحظ والمقامات التي لم يشتهر منها سوى ما كتبه « الهمداني » و « الحريري » (مع العلم أنّ أكثر من ستين كاتباً أبدعوا في هذا الفن)، ورائعة ألف ليلة وليلة التي اشترك في تأليفها المخيال الجمعي لهذه الأمّة على مدى قرن من الزمن، وسير عنتره العبسي وسيف بن ذي يزن وذات همّة والزّير سالم والظّاهر بيبرس، وأخبار الملوك والأنبياء والرّسل، وغير هذا كثير ممّا تحفل به بطون المخطوطات الرّاقدة في الخزائن الخاصّة والعامة والتي لم تجد من يحقّقها وينفض عنها غبار النّسيان إلى حدّ الآن.



إن هذه المدونة التراثية التي أنتجها المخيال العربي ألهمت فكر قصاصي أوروبا. فقد ذكر بعض مؤرخي الأدب أن لقصص " الدِّي كامبرون " الإيطالية التي تعتبر أم القصص الأوروبية الحديث جذورا عربية وفدت عليها من خلال التواجد العربي في جزيرة " صقلية " كما أن « ثربانتس » صاحب « دون كيخوت » استلهم نصه من خلال القصص الرائجة في بلاد الأندلس قبل السقوط النهائي للعرب والمسلمين في تلك الأصقاع. وقد حاول المبدعون العرب في عصر النهضة (أي في نهاية القرن التاسع عشر) الانفتاح على تلك المدونة التراثية بالتوازي مع الاستلهام من النص الوافد من الغرب. وكان من أبرزهم: محمد المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » وأحمد فارس الشدياق في « الساق على الساق فيما هو الفاريق ». ولكن الغلبة في الأخير كانت لطريقة السرد الغربية بدعوى أن النص القصصي وافد من الغرب وأن تقنيات الكتابة القصصية غير موجودة في التراث التقدي العربي وغير ذلك من الحجج المتهافئة. فكأن لا تقنية للكتابة السردية سوى تقنيات « موباسان » و « بلزاك » و « دوستوفسكي » أو « تشيكوف » و « والتر سكوت »...

إن قلة من المبدعين العرب المعاصرين - وأنا واحد منهم - وبعد أن اطلعوا على المخزون الثري للمدونة الإبداعية العربية التي سبق وأن ذكرت بعضها، جربوا كتابة مغايرة للسائد. كتابة لا تقطع مع الجذور ولا تتناسى العصر الحديث. وقد جرب هذا الشكل الفني في تونس مبدعون مسكونون بما جس التغيير والخروج عن الطرق السالكة التي عبدها كتاب الغرب. وأهمهم على الإطلاق « محمود المسعدي » و « عز الدين المدني » من الجيل السابق و « فرج الحوار » و « صلاح الدين بوجاه » من الجيل الجديد. إن النص الإبداعي الحديث نص مغامر بطبعه، لن تكتب له الحياة والدوام إلا إذا خرج عن المألوف والمكرور وضرب بعيدا في أقاصي الإبداع باحثا عن دنان خمر لم



تطمت من عهد ساسان ليسكب روحها في كؤوس من البلور المصنوع في معامل القرون الحديثة.

إنّ التراث العربي الإسلامي الشفوي والمكتوب يحمل أشكالاً مختلفة من السرديات فالنكتة والطرفة تحملان كثيراً من مواصفات القصة القصيرة جداً أو قصة الدقيقة الواحدة كالتكثيف الشديد والخاتمة الصّادمة. والأخبار هي قصص تتفاوت في حجمها طولاً وقصرًا. أمّا المقامة أو الحديث فهي شكل راق جداً شبيه بالرواية الغربية الحديثة. وقد بلغ السرد العربي أوجه مع الملاحم والسير وخاصة رائعة " ألف ليلة وليلة " التي خلبت الألباب وأذهلت الغرب قبل الشرق. ولكن المؤسف هو أنّ المبدعين العرب لم يلتفتوا إلى هذا التراث السردى لاستلهامه و التهل منه إلاّ فيما ندر - وإتّما ركبوا السهل وادّعوا أنّ التراث العربي لا يحمل في خباياه القصة والرواية والملحمة. وزعمهم صحيح إذا قسنا السرد المقصود بميزان التقدير الغربي. ولكنّه بجانب الصّواب إذا نظرنا إلى تراثنا السردى بعيون عربيّة.

لكلّ هذا حاولت العودة إلى هذا التراث لابتكار معان جديدة وأشكال طريفة من رحم هذا القديم دون الانقطاع عن فنون السرد الحديثة. لقد حاولت تطوير شكل الرواية الغربية وأعطيتها نكهة أخرى بأن أركبت على الفرس الأوربية حصانا عربيا أصيلا. فجاء نصّي يحمل الصّفات الحميدة لكلا الجنسين. فيه مقومات الرواية الغربية ولكن فيه أيضا إضافات الشكل العربي كالاستطراد والعنونة والتدوير والشعر والاستشهادات. وتحضر فيه أيضا الطرفة والخبر والشعر العامّي وهلوسات المتصوّفة وغير ذلك ممّا حوى السرد العربي القديم.

هي على كلّ حال تجربة تهدف إلى إحياء ثقافة الأجداد والتّمسك على ثقافة الغرب التي تنظر باستعلاء إلى الثقافات الأخرى. ولي شرف القيام بها. فإن نجحت فلي أكثر من أجرين وإن فشلت فعلى غيري إثم الكافرين بالتّراث.



المشروع الثاني: الحداثة والتراث

الحداثة حركة فكرية تقوم على الإعلاء من شأن العقل وتعتبره الركيزة الأساسية التي تقوم عليها حياة الفرد والمجتمع وتؤكد على أن العقل هو مصدر كل تقدم وأساس كل المعارف. ولكنني شخصيا ومع إيماني العميق بهذه المقومات أرى أن هناك أنماطا معرفية أخرى يمكن للفكر الإنساني أن يستثمرها للتعبير عن مشاغله في الحياة كأن يلتفت إلى الخرافة أو الأسطورة أو الماورائيات بصفة عامة. هذا التراث الإنساني الذي أرى فيه مصدر تحرير للفكر من قيود العقل وانفلات من جبروته وتسلطه. فلم يعد مطلوبا من المبدع العربي الذي عاش ويعيش عجيب هذا القرن والقرن الذي سبقه أن يعكس الواقع كما هو، بل صار محتما عليه أن يهرب من هذا الواقع من خلال شبائيك واسعة يفتحها على التراث الذي يعج بالأساطير والخرافات التي فسّر بها الإنسان البدائي ماهية هذا الكون والتي صارت في هذه الأيام المفتاح السري الذي لا يمكننا بحال من الأحوال أن نغلقه لفهم عجائب هذه القرن الذي تحول فيه العلم إلى أسطورة فاقت في غرابتها ما لا يمكن لأي عاقل أن يتصور. فأنا مثلا لا يمكنني أن أفسّر ذلك مباني مركز التجارة العالمية في نيويورك بتلك الأجسام الجهنمية الطائرة إلا بسورة الطير الأبايل التي ترمي بحجارة من سجيل فتجعل الإسمنت المسلح والحديد والبلور والبشر والودائع الذهبية وذاكرة رأس المال العالمي والسكرتيرات الجميلات وطاولات الإينوكس ومديري الشركات العابرة للقارات والمخبرين الواقفين أمام المصاعد في الطابق المائة من البناية التي تطل على نعيم " ماهاتن " وأجهزة الكمبيوتر الفائقة الجودة ورادارات الانترنت الفخمة و... عظمة أمريكا. تجعل كل ما ذكرت. وما سهوت عن ذكره. وما لم يخطر على بال، عصفا مأكولا. ولا حول ولا قوة إلا بالله. والله الأمر من قبل من بعد..

إننا نعيش حداثة زائفة فالماضي والحاضر يتداخلان في وعي الإنسان العربي تداخلا لا فكاك منه. إذ أننا نحمل في ذواتنا تراثنا الثقافي وإرثنا من الحضارات التي تعاقب على



الأرض التي مازلنا نعيش على أديمها. فنحن نعيش حاضرا بوعي زائف لأنه حاضر مسكون بأشباح الماضي. حاضر مريض بالإنفصام يتجاذبه قطبان:

القطب الأول: لحظة تالدة نريد أن نسترجعها ولو في شكل مهزلة.

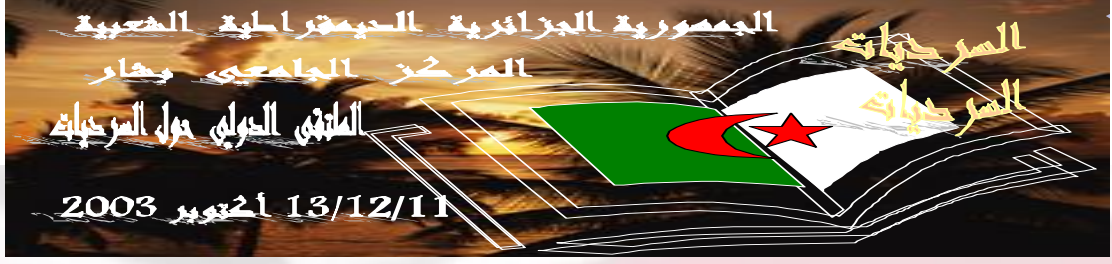
القطب الثاني: لحظة آنية نحياها حياة الأيتام في مادب اللّغاء؟.

هذه العوامل السّوسيو - ثقافية قادتني إلى التراث العربي لاستقرائه والبحث من خلاله عن سبب تأزّم هذه المجتمعات العربيّة التي دخلت عصر « النّهضة » مع دول شرقية أخرى كاليابان مثلا. ولكن في حين عرفت اليابان كيف تستثمر إرثها الحضاري القديم وتطوّعه لبناء دولتها العصريّة. ظلّ المجتمع العربي يتأرجح بين العَضّ بالتّواجد على مفهوم للدّولة ولى وانتهى أو عصرنة مجتمع بدويّ متخلف، قسرا. وذلك بسنّ تشريعات تبقى في الغالب الأهم حبرا على ورق. لذلك حاولت توظيف هذا التّأزم روائيا في نصوص انفلتت من عقالها فجاءت متأرجحة بين ماض ما انفكّ يتجدّد فينا كلّ يوم وحاضر يأبي الثّبات على حال من الأحوال.

المشروع الثالث: الواقع والعجيب

أوجب علينا معلمنا « جدانوف » لما كنّا تلامذة أوفياء للواقعية الاشتراكية أن يكون بطلنا إيجابيا. وأن ننظر إلى الواقع بعين بصيرة. وأن نصنع أبطالاً خارقين لا يهابون الرّدى. وأن نرى المستقبل جنّة للمحتاجين والبؤساء تحت راية ثورة العمّال والفلاحين التي ستدكّ قلاع الرّأسمالية دكّا دكّا.

كنّا في تلك الأيام نفكّر في تغيير العالم فجاءت قصصي التي كتبتها في ثمانينات القرن الماضي مرتبطة بالواقع كأحسن ما يكون الارتباط. تلامس أوجاع ناسه وتحنج صارخة في وجه قبضة البوليس وحذاء الجنديّ الخشن النازل للشوارع لقمع مظاهرات البؤساء والمطالبين بثمان عادل لرغيف الخبز ولقمة العيش. ثمّ فجأة، انهارت هذه الأحلام بالهيار «



جدار برلين « وبسقوط علم « الأمميّة » تحت أقدام المحتجّين في شوارع « موسكو » ولينينغراد « وبالطلقة المكتومة من مسدّس في صدغ "تشاوسسكو" وبكتب الرفيق أنور خوجه المقدّسة تكدّس الزبالة في شوارع « تيرانا » وبأمريكا تصرخ بأعلى مكبّرات صوتها بأنّ التاريخ قد انتهى وبأنّ الرأسمالية في شكلها المعلوم ستسود في الدنيا والآخرة. في تلك الضروف العصيبة هرب كلّ واحد منا إلى ذاته المعذّبة ليختار لها مصيرا. فمنا من اختار الموت تحت عجلات جرّار زبالة البلدية. والبعض الآخر أصابه مسّ من الجنّ فأهلكه. وآخرون اختاروا " الخواء ". أفرغوا أبدانهم من أرواحها واشتروا الحياة الدنيا بالآخرة. والآخرة خير وأبقى.

ونظرت حولي أختار لي واحدا من المصائر فعافتها نفسي جميعها. واختارت القلم وما يسطر. وغيرني القلم. صارت رؤيتي للعالم مغايرة للمعتاد. صرت أرى البشر يمشون على رؤوسهم. وصارت الحيطان تتكلّم والهواء يطلّ علينا بألف وجه ووجه. والطيور أصبحت لها وجوه بشرية بأنياب خنازير. ولبست أرجل تماسيح وطارت بأجنحة كأجنحة طائرات الأواكس. وامتأ العالم براحة الجيف بعد أن أمسكت بخناق البشريد جبّارة يحركها دماغ إلكتروني قادر على الاستماع لديب النمل ورؤية بريق الدرهم من فوق سبع سموات. إنّ المطّلع على نصوصي القصصيّة الأولى يجد ظاهرة العجيب والسحري مبنوثة في ثناياها. أي أنّي - وأنا التلميذ النّجيب المفعم حدّا التخمة بالواقعية الاشتراكية - وجدت في لاوعيي مكانا لهذه الظاهرة. فقبل أن أقرأ لـ « ماركيز » و « أستورياس » و « أكتافيوبات » و « إيزابيل اللّندي »، قرأت " القرآن " وحفظت هذا الكتاب عن ظهر قلب. وقرأت في طفولتي الأولى قصص « ألف ليلة وليلة ». وعاشت الأهل وهم يحكون الخرافات القديمة المسكونة بالجنّ والملائكة والعفاريت والغيلان والموتى الذين يخرجون من قبورهم ليلا يهيمون في القرية ويزورون بساتينهم في الواحة يسقون نخيلها ويقلمون أشجارها ويشربون الشاي مع الأصدقاء ويطشون بالأعداء. يفقأون أعين



المتلصّصين على أراملهم وينامون في أسرة الحبيبات نوما خفيفا. ويغادرون فجرا إلى الأحداث قبل أن يفاجئهم آذان الصّبح. وتعلّمت قصّ " السّيرة الهلالية ". وحفظت أجزاء كثيرة منها حتّى أنّني صرت أرى كلّ امرأة جميلة « عزيزة » وكلّ عاشق « يونس » وكبرت. وكبر معي هم القراءة والنّيش في الذاكرة المنسية لهذه الأمتة. فاكشفت العجب العجاب في رحلات " ابن بطوطة " و " عجائب مخلوقات " « القزويني » وغرائب قصص حيوان « الجاحظ ». هذا فضلا عن المعروف من القصص العربي القديم في موسوعة « الأغاني » و « الكامل في التاريخ » والبداية واتلنهاية « وغيره... ك » الإسراء والمعراج « وسيرة الرّسول المصطفى بصيغها المختلفة. في هذه المدونات يخلّق المخيال العربي إلى آفاق لم يبلغها أحد بعد أن تفتّحت أمامه أسرار السّموات والأرضين وجزائر البحار السبعة. إنّ « ماركيز » تلميذ متوسّط الموهبة إذا قارّناه بـ « القزويني » أو بـ « ابن بطوطة » على سبيل المثال فقط. لذلك أعدّ نفسي واحدا من تلاميذ هؤلاء السّاردين العرب الكبار. أتجنّس على حكاياتهم لآخرجها من غياهب التاريخ وأضعها عارية أمام قارئ القرن العشرين وما تلاه. أكتب بها ومن خلالها ما يعجز فن القول الحديث عن الإتيان بمثله هازئا تارة بالجرافيا وضاحكا تارة أخرى على ذقن التاريخ.

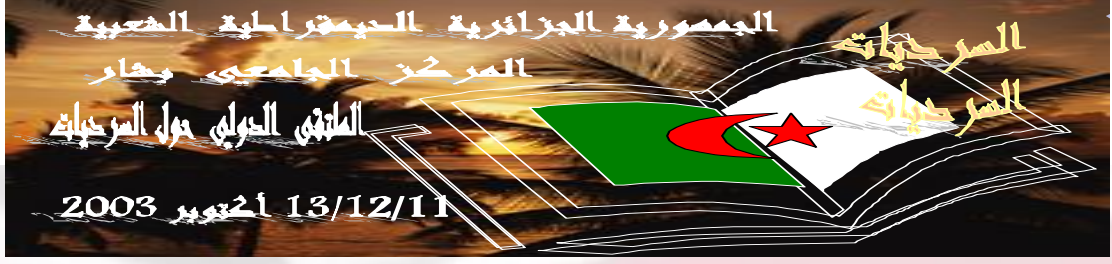
المشروع الرّابع: المقدّس والمدنّس:

إنّ الدّين والجنس والسياسة رغبات مكبوتة، دفينّة في أعماقنا ودور الكاتب هو أن يفجر هذه الطاقات في نص أدبي يصدّم ذائقه المتلقي. دوره أن يصنع الإنسان السليم خارج دوامة الأمراض المستشرية فينا منذ أن أكل آدم من تفاح الجنة. لقد حوّل هذا الثالوث المحرم الإنسان العربي إلى رجل/ امرأة تعاني من الانفصام في شخصيتها. يتمارس العيب في الخفاء وينهي عن المنكر جهارا. ينتهك المقدّس الدّيني طيلة عمرها ويستغفر ربه عند الشدائد يسبّ الرّوس واليابانيين والإنجليز والأمريكيين واسرائيل



والفرنسيين والناس أجمعين ولكن لا يتجرأ على رفع إصبعها احتجاجا على الساسة من أبناء جلدتها. يكفر بكلّ الملل والنحل ويقف في الصفّ ليصليّ في الجبّانة صلاة الجنّازة (هل لاحظتم كيف أتني لم أنقط الياء من فوق هذه المرّة لأنّ المرأة لا تقف في الصفّ لتصليّ صلاة الجنّازة في الجبّانة) يبكي أمام صور القتلى من شهداء الانتفاضة في أرض فلسطين ولا تخرج للشارع محتجة على صمت الجهاز العربي من البحر إلى البحر. (ولن أنتهي من عدّ أمراضنا الجنسية والدينية والسياسية لهذا أدعوك إلى ملئ الفراغ على هواك) وسأكتفي بنقطة واحدة من هذا الفراغ هي المسألة الجنسية. فكثير من القراء يتهمون نصوصي بأنّها تسعى إلى تعنيف المتلقّي بصور خادشة للحياء والدّوق العام تشوّه الجسد وتقتل الرّوح وتبالغ في استحضار الرّغبات والشّهوات الكامنة في أعماق الغرائز الحيوانية للإنسان الأوّل !

إتني أريد أوّلا أن اتفق مع متقبّل نصي على نقطة مهمّة قبل التّواصل معه هي: إنّ الابداع شيء والمنظومة الأخلاقية السائدة لدى شعب مع الشعوب في جزء من المعمورة وفي زمان معيّن شيء آخر. فالإبداع ثابت والأخلاق متحوّلة. وما هو مقبول لا يثير الشبهات لدى شعب ما يبدو مقرفا يثير التقزز لدى شعب آخر. لذا وجب الفصل نهائيا في نظري بين الأخلاق والإبداع. فمتى وضعنا حدودا للإبداع قتلناه. ومتى سلّطنا الأخلاق على النص الأدبي حكمنا عليه بالموت والبوار. من هذا المنطلق أتعامل في نصوصي مع المنظومة الأخلاقية السائدة الآن وهنا. أتحدّثها جهارا نهارا. وأقول كلمتي وأمضي. وأسعد حين تصلني تشكيات وتظلمات من « تعدياتي على الذوق العام » حينها أتأكد من فداحة المصيبة ومن أنّ البون مازال شاسعا بين الحقيقة والخيال. ففي عصر الصورة العابرة للقارات والصوت النابح داخل الأجهزة المحمولة بهواتف الانترنت. مازال للكلمة نصيب. مازالت الكلمة قادرة على خدش الحياء. فأتمسك بحقي في « الإعتداء » على هذا الحياء الكاذب وعلى الجزء العائم فوق الماء من جبل النفاق والكذب.



وأتمنى لو أن العرب أمة تقرأ كما هو الشأن لدى الأمم التي تعاصرها في بداية هذا القرن الجديد. وتذهب أمنياتي أدراج الرياح حين أتذكر أن نجيب محفوظ « المنوبل » منذ أكثر من عشر سنوات مازالت كتبه تطبع في أعداد محدودة لا تفوت خمسة آلاف نسخة تظل مكونة على الرفوف لسنوات عدة يتراكم فوقها الغبار ويتبرز على ألوان أغلافها الباهتة الذباب وهوام الأرض. في حين يطبع من كتب أمثاله من أصحاب جائزة « نوبل » ملايين النسخ توزع هدايا بمناسبة الأعياد وتقرأ على الشواطئ وفي المنتزهات والحفلات وفي الميترو وفي المخادع الفاخرة. وأتحسر لأن عنف كلماتي الفاحشة لن يחדش حياء سوى قلة من « المثقفين ». ولن يصل إلى جمهور الشعب الكريم الصائح في مدارج الملاعب الرياضية وعلى الهواء مباشرة بما لذ وطاب من فواكه الكلم الطيب.

إن الجنس في نصي هم على القلب بالنهار وانفلات بلا حدود في الليل. وبما أن الإنسان حيوان جنسي. وبما أن الإنسان العربي متهم بأنه سيد هذه الحيوانات قاطبة فقد انشغلت في جزء من مشروعني الإبداعني بهذا المكبوت وافردت له رواية كاملة هي " شباييك منتصف الليل ". والغريب في الأمر أن القارئ العادي تقبلها بحماس أكبر من القارئ « المثقف » لأنه تعامل مع النص بدون خلفيات وبـ « قلب أبيض » بينما سعى الآخر إلى تأويلها تأويلات شتى، أهونها خدش الحياء العام وأخطرها العمالة للغرب الأمبريالي والصهيونية العالمية.

إن مشاكل الإنسان العربي متعددة، متنوعة بتنوع ألوان الطيف. ولكن الثالوث المحرم يمثل قلب الرّحى ضمن هذه المشاكل. فلئن صفى الغرب حساباته مع هذه المشاكل فإننا مازلنا إلى الآن نتجادل حول جنس الملائكة ونترقب المهدي الذي سيخلصنا من الظلم ويملاً الأرض عدلاً بعد أن ملأت جوارا. ونجلد عميرة على وقع رقصة هز البطن أمام شاشات التلفزيون الملون.



مخلوف بوكرواح : السرد في المسرح

مفهوم السرد:

الذي يعني روى وسرد. Narrare مشتقة من الفعل اللاتيني Narration كلمة
الذي يعني قرأ وتلا بصوت Récitare فمأخوذة من الفعل اللاتيني Récit أما كلمة



عال. وتستخدم الكلمتان للدلالة على نوعية الخطاب الناتجة عن فعل السرد والرواية، ويقابلهما في اللغة العربية السرد والقص والرواية. (1)

والسرد في رأي شولز وكيلوج هو كل تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بخصيتين: وجود قصة أو حكاية، وتوفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة أو يرويها" (2).

ويستبعد الكاتبان من هذا التعريف فن المسرح، لأن الدراما رغم أنها قصة وتتضمن شخصيات، لكنها لا يوجد بها راو لأنها تُؤدَّى مباشرة.

والسرد في رأي موريس بيجا هو أي عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة. أما جروترد شتاين فيرى أن الحكوي أو السرد هو ما يمكن لكل شخص أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء يمكن حدوثه/حدث بالفعل/ سوف يحدث بأي شيء (3).

إن الإنسان يعيش في عالم مليء بالحكايات والقصص، عالم مستمر من السرد والحكي ساعدته على فهم الحياة والكون. وتعتبر الأساطير أول الأبنية السردية، باعتبارها هي الحكاية الأولى التي يرويها الناس بعضهم لبعض. وقد عبر عن ذلك غاستون باشلار قائلاً: "إن ما أنشأ الإنسانية هو السرد".

يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه أنواع روائية منظومة شعرا ثم نثرا، وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة، السيرة، الحكاية الشعبية، الرواية، القصة، وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص. تستند هذه الأشكال في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الراوي والمداح والقوال.

والواقع أن السرد لا يتوقف عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص. بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة، مثل الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وإيماءات وصور متحركة وكذلك الإعلانات. في كل هذه الأنواع ثمة قصص تحكي بطريقة خاصة. (5)

طبيعة الدراما:



إذا كان التمييز بين الدراما والرواية يقوم أساسا على الحوار، فإن هذا التحديد وحده غير كاف للتمييز بين الشكلين الفنيين. وهذا على الرغم من أن الحوار في المسرح الغربي يعتبر أسلوب التعبير الدرامي النموذجي والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية المسرحية والأكثر مشاهدة للواقع، في حين اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوج والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة، ولا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية. ذلك أن الحوار في المسرح يقوم بوظيفة تحديد الشخصية والمكان والفعل. ويبنى الحوار في شكله الأكثر شيوعا بنظام الدور، حيث توجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى، فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحول إلى متكلم. ويمكن أن يأخذ الحوار في المسرح عدة أشكال، قد يأتي مثلا على شكل تبادل مقاطع ، أو يأخذ شكل حوار متناظر في Tirades أو طويلة Répliques كلامية قصيرة الطول بين الشخصيتين المتكلمتين. كما يمكن أن يكون تواسلا فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه. (6)

وعلى الرغم من أن الحوار يعتبر العنصر الأساسي الذي يميز المسرح الغربي عن بقية الأجناس التي تقوم أساسا على السرد مثل الملحمة والرواية. فإن هذا لا ينفي وجود السرد ذي الوظيفة الإبداعية ضمن القالب الحوارية في هذا المسرح. أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز لأن القالب السردية ظل هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه برتولد بريخت. أما في المسرح الحديث فقد بدأ الحوار يتراجع ويفقد أهميته. ويعزو البعض ذلك إلى أن الحوار لم يعد يعبر عن التواصل الفعلي بين الشخصيات، بل إن صعوبة هذا التواصل تشكل أزمة الإنسان المعاصر. (7)

ولعل أهم عنصر يميز الدراما هو "التمثيل" فهي تحاكي، تمثل أو تعيد تمثيل أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو عالم متخيل. والشئ المشترك بين هذه هو أنها جميعا "حدث محاكي". فالنص Représentation الأنواع المختلفة من التمثيل



الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكى ما، ولن يأخذ بعده الحقيقي إلا بعد تجسيده فوق المنصة ، ذلك أن النص الدرامي غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة. هنا يتداخل الأدب السردي والشعر الملحمي والدراما. ومن هنا فإن العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية هو العرض أو التمثيل.(8)

إن خصوصية الكتابة المسرحية تخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحول النص إلى عرض. من هذه القواعد: وجود الحوار والإرشادات الإخراجية، توزيع دخول وخروج الشخصيات، تطور الفعل الدرامي، وتقسيم النص إلى مشاهد وفصول أو لوحات. ويطلق على هذا النوع من التأليف الكتابة الدرامية، التي تشترط العرض القائم على كل ما هو مرئي ومسموع على الخشبة كالديكور، الأكسسوار، الزي المسرحي، نظم الألوان والموسيقى والمؤثرات الصوتية وغيرها من العناصر التي تشكل خطابا جديدا يختلف بطبيعته عن النص المكتوب. وقد اعتبر الإخراج عملية صياغة جديدة للنص الدرامي ونوعا من العمل الدراماتورجي تبرز رؤية المخرج، ونصا مستقلا وجديدا للمسرحية هو نص العرض.

من هذا التمييز بين النصين (النص الدرامي، ونص المخرج) أصبح من الممكن الحديث عن الكتابة المسرحية التي تشمل الكتابة الدرامية وهي النص (الحوار)، والكتابة المشهدية التي هي جزء من عمل المخرج ضمن فن الإخراج.(9)

وإلى جانب هذا التباين هناك خاصية أخرى تميز الدراما عن سائر الأشكال الأدبية الأخرى، هي الممثل الذي يقوم بأداء الفعل المحاكى المركز في فن الدراما. ذلك أن الشكل الفني الخاص بالدراما هو فن التمثيل. حيث تنفرد الدراما عن الفنون الأخرى بأنها تكتب لتخلق عالمها الخيالي، تمثل "الواقع" باستخدام بشر حقيقيين، أو أشياء حقيقية في أغلب الحالات. في الأدب مثلا تظهر الكلمات كأثار سوداء على الورق الأبيض اللون. أما في

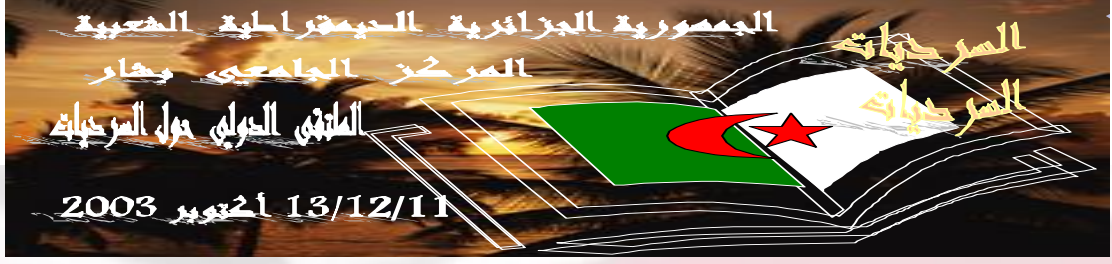


الدراما فإن الخيال يخلق باستخدام أشخاص حقيقيين وأشياء حقيقية لتوليد الإيهام بعالم خيالي. لكن يمكن جمع هذه العناصر الحقيقية مع أية وسائل متخيلة لخلق الإيهام. أما الفرق بين السردى والدرامى، فيكمن في أن السردى عندما يقرأ يتم إدراكه على أنه حدث في الماضي، أما الدرامى فإنه — كما اشار جوته وشيللر — يخلق حاضرا، وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن شخصية، أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية.

وقد عمد الناقد والمنظر الألماني الكبير ليسنج تحديد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يعالج نفس الحدث في قصيدة وصفية وفي قطعة شهيرة من أعمال النحت. فعرف الفنون البصرية بأنها تحدث في المكان دون امتداد في الزمن، بينما القصيدة تتحرك في الزمن وحده دون أي امتداد مكاني. أما الدراما "الحدث المحاكى" الذي يتكشف في الحاضر وفي حضور جمهور من المتفرجين أمام الأعين المجردة، والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية "فهو فن فريد، إذ يجمع بين البعدين الزماني والمكاني. والدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها، بل صورة زودت بالقوة لتتحرك عبر الزمان.(10)

وقد ازداد الاهتمام بالبحث في خصوصية المسرح مع ظهور الإخراج كروية مشتركة وجامعة لمكونات العمل المسرحي، ورفض التوجه في التعامل مع المسرح كمحاكاة لواقع ما، وإنما كلغة خاصة. وقد أدى ذلك الى بداية استقلالية المسرح عن الأدب والتعامل معه كفن يجمع بين فنون مختلفة تنصهر ويعاد تركيبها في العرض.

وقد أسهم التحليل السيميولوجي في البحث عن خصوصية المسرح على صعيد البنية الدرامية للعمل المسرحي، من خلال الكشف عن هذه الخصوصية على مستوى العلامة، اللغة المسرحية والخطاب المسرحي بالتأكيد على ضرورة التعامل مع المسرح كنظام دلالي مغلق بغض النظر عن علاقته بالواقع. وتم البحث أيضا في خصوصية المسرح من خلال



النظر اليه كتمارس اجتماعية جماعية تقوم على الحضور الحي للمتفرج والممثل. وتجدر الإشارة الى أن البحث عن خصوصية المسرح رافق التعامل معه كفن شامل وجامع يفتح على الفنون الأخرى. ونظرا للتداخل الذي تشهده الساحة الثقافية المعاصرة بين الأجناس الأدبية وبين الفنون بشكل عام، أصبح من الصعب رصد الخصوصية المسرحية (11) وظيفة السرد في المسرح:

إذا كان السارد في الرواية يشكل جسرا اتصاليا بين السرد والمتلقي، فإن هذين العالمين لا يلتقيان في المسرح الدرامي حيث لا يتكلم الكاتب باسمه إطلاقا، ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية، وبشكل خاص في المسرح الملحمي، ذلك أن السارد في المسرح عنصر اصطناعي من الناحية المبدئية، لا يجب أن يقف كحائط بين ما هو خيالي وما هو واقعي، مانعا الطرفين من الاتصال، أي أنه لا يتدخل في نص العمل، باستثناء المقدمة أو في الإرشادات المسرحية عندما تقال أو تعرض. والحالة الأكثر انتشارا هي حالة الشخص السارد الذي يحكي ما لم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح. وأحيانا نجد أنه من الصعب رسم الحد بين السرد والحدث الدرامي، نظرا لأن كلام السارد مرتبط دائما بخشبة المسرح ولأنه يتحول إلى فعل درامي تقريبا. والسارد يتولى مسؤولية الفرجة أي هو القائم على الحفل، يقوم بتنظيم مواد الحكاية ويقترح الحل لمشاكلها. وهو يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية ويخبره بمختلف الأحداث والوقائع.

وعلى الرغم من أن استخدام السرد في المسرح ولا سيما المسرح الدرامي منه لم يكن مجبزا، إلا أن المسرح لجأ اليه بشكل كبير كضرورة درامية عملية. وقد شكل السرد في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي حلا لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف لزمان الحدث، والالتزام بوحدة المكان. ولهذا الأسباب قبل السرد وتم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي كعرف من الأعراف المسرحية.



ومن وظائف السرد المسرحي أنه يلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية الأحداث، وهذا ما كانت تجسده المقدمة في المسرحيات الكلاسيكية التي تحتوي على سرد يأتي في شكل مونولوج أو حوار بين شخصيتين إحداهما تجهل ما تعرفه الشخصية الأخرى وترويها لها، ويتضمن السرد عادة حدثا من الماضي البعيد أو القريب يقع خارج خشبة المسرح -عدا حالات استثنائية يكون فيها- ابلاغا ورواية لما يحصل خارج الخشبة في نفس وقت السرد، وهذا ما يطلق عليه في لغة المسرح اسم النظر عبر الجدار.

وقد استخدم السرد في المسرح وفق شروط حددها بعض النقاد، حيث اعتبروا أن السرد يمكن أن يكون طويلا في المقدمة وقصيرا خلال مجرى الحكمة وفي الخاتمة، وأنه يجب أن يكون مبررا لكي لا يكسر منطقية الحدث.

وعلاوة على ذلك يقوم السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى ولا يمكن تقديمه على الخشبة لكي لا تحرق وحدة المكان، ويعرف بالشخصيات وكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي. ويسمح كذلك بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر مما يتيح للكاتب أن يصور عددا من الحوادث ضمن دورة شمسية واحدة حسب قاعدة وحدة الزمان، وهو بذلك يخدم مبدأ التكثيف الذي يقوم عليه المسرح الدرامي. وإلى جانب ذلك يسمح السرد وخاصة في خاتمة المسرحية برواية تفاصيل موت البطل بدلا من تقديم الحدث على الخشبة، وهو ما كان مرفوضا باسم قاعدة حسن اللياقة ومشابهة الحقيقة. وغالبا ما يروى الحدث الخارق رواية أيضا فيكون السرد في هذه الحالة وسيلة لتقديم ما لا يمكن تقديمه كفعل على الخشبة لضرورات تقنية أيضا. وعموما السرد بكل مبرراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يسمح بالتركيز على فعل واحد. (12)



ونظرا لتباين استخدام السرد في المسرح، قام البعض من النقاد بتحديد مهام السارد، وتصنيفها ضمن مجموعة واسعة متجانسة من المعاني، من بينهم ساردون داخليون، أي الذين يحكون لآخرين كالمشاهد التي تروي ما حدث قبل أن يبدأ الحدث، أو ما يحدث خارج الخشبة.

وهناك ساردون مونودراميون فكثير من الأعمال الدرامية تتطور كنوع من عرض النفس من خلال الحديث المنفرد، المونولوج المستمر لشخص أو لعدة أشخاص، عبر حوار منفرد يلخص حالة النفس: أفكار آراء أو تعليقات شخص يفترض فقط، أو في كل الأحوال يتظاهر بالتوجه الى أحد ليس موجودا على المسرح.

والى جانب هذين النوعين هناك ساردون توليديون، فعلى خلاف التصنيفين السابقين، يولد السارد عبر الخطاب عالما دراميا، يسكنه أشخاص آخرون في ظرف مختلف من ناحية الكينونة. وفي المسرح مثلما في الرواية، يمكن أن نرى ذلك مع ساردين على الخشبة يحكون للمشاهد الأحداث التي سيراها ممثلة، بحيث ان التمثيل يكون فقط قصا لما رآه السارد أو يرغب في أن يجعلنا نعتقد أنه رآه.

أما النوع الرابع فيطلق عليهم ساردون مقدمون، وهم أشخاص يظنون في المقدمة أو الخاتمة، خارج العالم الخيالي لمناقشة تفاصيلهم، سواء كان ذلك في بداية المسرحية أو في نهايتها. ويقومون بوظيفة وضع الحدود أو الأطر. (13)

أما في المسرح الحديث فيعد برتولد بريخت من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في مسرحهم. وقد استفاد بريخت من قالب السرد القائم على عنصر التغريب الذي يشكل قطاعا في استمرارية الحدث، وكسر الإيهام من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام، لأن السرد في المسرح الملحمي على عكس المسرح الدرامي يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، فهو يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تفضي الى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار، ومن ثم على شكل أغنية أو مخاطبة الجمهور. ومن



العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب وجود الراوي كدور مستقل، وكشخصية خارج الحدث. ذلك أن اللجوء إلى السرد يمكن الكاتب المسرحي عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالخشبة وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، والتحرك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي. (14)

والخلاصة أن المسرح الحديث قد اعتمد على الأشكال السردية إلى درجة أصبح استخدام السرد خيارا واعيا، حيث تلاشت الحدود بين الأنواع المسرحية. وهذا ما نلاحظه في بعض النصوص المسرحية الحديثة التي أصبح السرد فيها يحتل مكانة أكبر.

المراجع:

- 1 محاري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة لبنان، 1997، ص 248
- 2 فاضل الأسود، السرد السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996، ص 79
- 3 المرجع نفسه، ص 79
- 4 غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، منشور في السرد السينمائي، المرجع السابق، ص 80
- 5 ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص 104
- 6 إيلين استون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة: أكاديمية الفنون، 1996، ص 80
- ماري إلياس، المرجع السابق، 176



7 محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،

1998، ص 6

8 مجاري إلياس، المرجع السابق، ص 367

9 مارتن إسلمن، مجال الدراما، ترجمة السباعي السيد، القاهرة: وزارة الثقافة

ب.ت ص ص 35-49

10 - مجاري إلياس، المرجع السابق، ص ص 186

11 - المرجع نفسه، ص ص 249-250

12 - أخل أبوين جونثاليت، السارد في المسرح، ترجمة خالد سالم، القاهرة:

أكاديمية الفنون، 2003، ص ص 37-43

13 - المرجع نفسه، ص 45

الرئيس



ABOURA ABDELMADJID

**LE RECIT INITIATIQUE A CONTENU THEOSOPHIQUE OU
L'AUTOPSYCHEGRAPHIE
(CAS DE MOHAMMED DIB)**

**MAITRE-ASSISTANT-DOCTORANT
UNIVERSITE DE TIARET**

**WWW.GEOCITIES.COM/
LIMMAF_DZ**

COUR SUR LA RIVE SAUVAGE « Est un roman qu'on avait qualifié de récit de science fiction (1), de récit utopique(2), de récit poétique(3) même de récit au parcours initiatique (descente en enfer et résurrection)(4).

Mis à part ces axes d'analyse cités, nous n'avons pas rencontré jusqu'à présent une étude qui intègre le récit de DIB dans un contexte théosophique. Trois raisons essentielles nous permettent de l'affirmer

A- La raison historique.

Mohammed DIB est foncièrement Tlemcenien. Il nous paraît légitime d'affirmer, vu notre appartenance à cette communauté, que tout Tlemcenien de l'époque pré-coloniale ou coloniale ne pouvait pas ne pas recevoir une éducation rituelle soufie. Quasi chaque « *derb* » ou « *haouma* » (quartier) avait sa Zaouia; l'éducation soufie conditionnait les comportements les plus élémentaires; les poésies chantées ou « *sammaâ* » des saints mystiques étaient psalmodiées par nos mères et grands-mères à tout moment et à chaque festivité. Mohammed DIB, enfant ou adulte ne pouvait pas ne pas être imprégné « *jusque dans ces rêves* » de cette culture fondamentalement théosophique. En aucun cas il n'a fait allusion au lieu du dire de son écriture: la théosophie musulmane; si ce n'est l'espace et la structure de certains de ses récits qui l'ont trahi . Cours sur la rive sauvage est



l'expression de cette autopsychégraphie; c'est le méta-texte par excellence mais dans l'ambiguïté, il en est aussi l'émergence et l'étage terminal, le caché et l'apparent, la forme et la substance, le signifiant et le signifié.

B- La métaphore: Lieu du dire fictionnel.

Radia est l'objet de la quête d'Iven Zohar. Forme idéale ou divinité, elle demeure le sens allégorique de la quête de Dieu. Tous les Saints mystiques implorant son nom, *Leïla*, *Selma* ou *Hadra* (*présence de Dieu*), chacun lui donne sa féminité troublante. Anthropomorphisme ou théophanie, ses Amants subliment sa description dans leurs poésies mystiques au risque de l'hérésie. Mohammed Dib à son tour fait évoluer ce personnage mythique dans un univers mystique. *Radia* signifie littéralement « *la consentante* », celle qui approuve et sait se faire aimer; c'est aussi un des noms de la divinité coranique. L'itinéraire d'Iven Zohar de *Radia* vers *Hellé* est celui des épreuves et de l'errance.

Hellé est la récompense des épreuves réussies imposées par *Radia*. L'univers théosophique conduit le néophyte vers l'univers hellénistique. Le choix de ces personnages n'est pas fortuit, le narrateur est conscient de son projet car lui seul sait où il va alors que le lecteur naïf croit à la thèse du labyrinthe. Seul l'univers métaphorique le subjugué, le mot est invitation au spectacle magique mais le récit n'initie personne à l'exception du narrateur.

C- L'allégorie: le destinataire de la quête.

Le trolley, le mariage, la dislocation de la ville, le don des anneaux, les vorasques, la ville nova, les statues, les femmes endormies, l'inconnue de la plage, le vieux sage, la ville du soleil, la ville de feu, les takas, le navire, *Radia* et *Hellé*; tout est allégorique dans le roman de Dib. L'univers où nous mène le narrateur n'a aucun référent au hors-texte. Seule une approche théosophique peut nous permettre de décrypter le sens du récit. Annonçons que ce sont les fameux « *maqamat* » de Hayy Ibn Yaqdhân ou stations de contemplation lorsque son âme atteint les différents étages de la vérité.



1. LA STRUCTURE DU RECIT.

Cours sur la rive sauvage se présente comme **un récit initiatique itinérant**. Le narrateur engage son personnage Iven Zohar dans un parcours jalonné d'épreuves. Il part d'un point A qui ne nomme pas (provenance inconnue) vers un point B au delà de tous les lieux: « *je vais déboucher sur le paysage qui veille derrière tous les autres; il chemine à travers toi, Hellé* » (p.158). Cet itinéraire qui apparemment se réalise dans un univers spatio-temporel s'avère être un univers purement Stoïque. « *combien de temps m'aura-t-il fallu pour aller de Radia à toi!* » (p.159). Combien de temps a-t-il fallu au narrateur initié d'aller de la connaissance mystique musulmane à la connaissance hellénistique? Toute la structure du récit est construite sur ce principe. La dynamique est double: celle du récit formel et celle du récit substantiel, en d'autres termes (dans les concepts de Kristéva) la dynamique d'un méta-texte et celle d'un phénotexte.

La provenance d'où émerge la dynamique du récit double ne peut être que mythique « *nous partîmes* », le narrateur ne donne aucune indication du lieu ou de l'événement qui permettra d'ouvrir le récit. Le passé simple est ici un temps achevé à la différence du passé composé qui est un temps inachevé. Cela suppose que le sujet-prédicat de la rhétorique de l'ouverture du roman est en fait la fermeture d'un récit préalable ou contigu. Le parcours initiatique avait bien commencé avant l'écriture mais où? là se pose toute la problématique de la création littéraire et en particulier celle de notre genre.

Partir (fin d'une aventure épique) pour déboucher sur un « *monde de flammes* » ne peut être que l'éclatement d'une métaphore « *gnostique* » qui, de ses débris surgira le récit. En effet, Radia, femme allégorique et objet sublime de l'amour de Dieu consent à accompagner le néophyte dans son propre univers (l'essence de Dieu) mais sans garantie de ce qui pourrait lui advenir au terme de ses épreuves. Seul son amour pour lui pourra le sauver ou simplement le récompenser de son attachement à elle (la vérité).



Au niveau des catégories du récit, elles sont du type épreuve-réussite-récompense ou épreuve-échec-pénitence. Le personnage néophyte est mis en épreuve dans la connaissance théosophique. S'il réussit, il atteindra la connaissance hellénistique (Hellé). S'il échoue, il persistera dans on angoisse existentielle (Radia). Mais dans cette dialectique réussite-échec c'est le récit qui se construit puis se détruit au gré des épreuves soumises par Radia.

cours sur la rive sauvage est totalement déroutant, la quête de Dieu se métamorphose en une quête de sens. Là où le narrateur traditionnel a échoué, celui de cours sur la rive sauvage tente de réussir: **permettre au mot de dire ce que la foi ne peut exprimer et, sauver ainsi la littérature mystique.**

Pour ce faire Mohammed Dib, auteur du roman, a recours à des types de phrases bien spécifiques à son écriture: **une contiguïté sémantique ambivalente et paradoxale:**

« Dragons remuant le fond de l'avenue, des eaux et des nuées envahies de mouettes attaquaient, sans l'atteindre, l'or du ciel tendu au-dessus de nous et au-delà d'arbres, de jardins profonds, mais dévoraient les hauteurs, les villas, les rares passants qui s'éloignaient ou se rapprochaient sur des lignes infinies. Nous- nous réfugiâmes dans une forêt où les chemins s'entrecroiseraient sans trouver d'issue, puis nous revînmes vers la perspective balayée par la charge des vagues, nous débouchâmes sur un monde de flammes. »(P.7).

Ces deux phrases formant le premier paragraphe de la rhétorique de l'ouverture du roman suffisent (incipit) à dévoiler la stratégie du narrataire (les dragons, l'eau, les mouettes, l'or, le ciel, le jardin, les arbres, les villas, les passants, les lignes infinies, la forêt, l'issue, les vagues (la mer), le monde de flammes sont tous des actants opposants ou adjuvants de la quête itinérante. Déjà la typologie verbale est annoncée afin de marquer le caractère itinérant du récit (nous partîmes, s'éloignaient, se rapprochaient, nous nous réfugiâmes, puis nous revînmes, nous débouchâmes etc.)

Par conséquent, la stratégie narrative se résume en deux catégories principales:



1- Provenance - destination inconnue- épreuve- réussite récompense- quête positive (initiation faite).

2- Provenance connue- destination inconnue- épreuve- échec- pénitence- quête négative (initiation ratée).

Lorsque le néophyte réussit la quête (épreuves imposées) c'est qu'il est élu (il ne peut pas ne pas réussir); mais lorsqu'il échoue aux épreuves, c'est parce qu'il n'est pas prédestiné à telle ou telle station de contemplation. Exemple: il ne put affronter le dragon puisqu'il n'est pas prédestiné à être un héros (son initiation se fait dans l'univers de la connaissance et non celui de la bravoure).

Connaissant maintenant la structure du récit où chaque micro-récit obéit forcément à la stratégie narrative annoncée, nous allons étudier successivement les différentes stations de contemplations à l'issue de chaque épreuve (ce qu'on nomme, dans l'initiation grecque, la descente en enfer).

2. LA DESCENTE EN ENFER.

2.1. L'épreuve de la substitution.

Dans la tradition théosophique de l'Islam, il s'agit pour le néophyte de ne pas perdre de vue (clairvoyance) son premier amour (Dieu) bien que dans ses théophanies il se substitue et prend forme subversive:

« Cette femme perdue n'était pas Radia. La substitution avait dû être si prompte que personne sur le moment ne s'en était avisé, et pas plus moi que les témoins. Je restai un instant recroquevillé et aveuglé. J'ignorais de quel côté chercher.

Avec précaution, je réfléchis:

« Qui la délivrera? Qui affrontera le mystère? Qui conjurera le malheur? Moi? » (p.11)

Le projet de la théosophie, instance suprême de la narration se confirme par la bouche d'Iven Zohar, « C'était aussi la



manifestation de l'apparence »(p.12) (...)parviendrais-je, soutenu par mon amour, à détruire le miroir qui me sépare d'elle? » « Serais-je détruit moi-même? »(P12).

Rappelons que dans la tradition théosophique de l'islam, l'apparence est subversive dans la connaissance stoïque de Dieu, il faut casser le miroir de l'apparence et donc détruire son ego pour parvenir à contempler une des vérités immuables de l'essence divine. Nous renvoyons à la théorie des miroirs étudiée dans notre première partie.

Cependant, le narrateur de *Cours sur la rive sauvage*, semble déjà initié dans l'univers de Hayy Ibn Yaqdhân; lorsqu'il a évoqué la manifestation de l'apparence ainsi que la théorie des miroirs, il les conçoit aussi comme lieu du dire fictionnel, les séquences narratives qu'il construit ne sont que l'expression phéno-textuelle de ce lieu privilégié de la théosophie.

A chaque fois que Radia fera sa substitution, Iven Zohar doit réussir à cette épreuve, « *je saurai la retrouver, nous remarquerons côte à côte* » Ainsi le narrateur rejoint avec succès le parcours de tous les « *arifin* », saints connaissant, dans leur itinéraire:

« brille ma lumière, Une est mon essence, en toute chose l'on ne me voit. Et qui fut jamais vu si ce n'est moi? Le voile de la création, j'en ai fait un écran pour la vérité, et dans la création résident des secrets qui soudain jaillissent comme des sources. Celui qui sous mon voile ignore mon Essence.

Demande où je suis. En vérité « je suis » sans « où ».(5)

L'épreuve de la substitution est réussie non pas par le néophyte mais par le narrateur déjà initié. Il connaît l'aboutissement de l'épreuve et fait gagner du temps à son personnage. Le parcours initiatique est connu d'avance, le récit est achevé, il s'agit pour le narrateur de tenter la métamorphose puisque c'est dans la langue de « *l'autre* » qu'il faut occulter le « *même* ». Le sujet de la création littéraire est conscient de son projet; c'est son objet (le récit) qu'il faut rénover.



Concernant le récit initiatique authentique de Hayy Ibn Yaqdhân, nous retrouvons cet aspect d'apparition et de disparition, de production et de destruction du monde sensible dans l'univers de la connaissance stoïque:

« il vit, au même rang, des essences semblables à la sienne, ayant appartenu à des corps qui avaient existé puis disparu, et des essences appartenant à des corps qui existaient dans le monde en même temps que lui; il vit que la multiplicité de ces essences dépasse toute limite s'il est permis de leur appliquer le vocable de pluralité, ou que toutes ne font qu'un s'il est permis de leur appliquer le vocable d'unité. Et il vit que sa propre essence et ces essences qui sont au même rang que lui ont, en fait de beauté, de splendeur, de félicité infinies, « ce qu'aucun oeil n'a vu, qu'aucune oreille n'a entendu, qui ne s'est jamais présenté au cœur d'un mortel » que peuvent décrire que ceux qui savent décrire, que seuls peuvent comprendre ceux qui sont arrivés à parvenir à l'Union extatique. Il vit un grand nombre d'essences séparées de la matière, comparables à des miroirs rouillés, couverts de saleté, qui, avec cela, tournent le dos aux miroirs polis où se reflète l'image du soleil, et détournent d'eux leurs faces. Il vit en ces essences une hideur et une défektivité dont il ne s'était fait jamais une idée. Il les vit plongées dans des douleurs sans fin, des gémissements incessants, enveloppées dans un tourbillon de tourment, brûlées par le feu du voile de la séparation, partagées entre la répulsion et l'attraction comme par des mouvements alternatifs de scie.

Outre ces essences en proie aux tourments, il vit là d'autres essences apparaître puis s'évanouir, se former puis se dissoudre. Il s'y arrêta longuement, les considérant avec soin, et il vit une immense terreur, de vastes choses, une multitude agitée, une sagesse ordonnatrice efficace, parachèvement et insufflation, production et destruction ». (Hayy Ibn Yaqdhân p.95).

La description de cette union extatique dont parle le narrateur de Hayy, celui de cours sur la rive sauvage la réinvestit dans son récit mais en métamorphosant le champ sémantique du récit originel. Les essences séparées dont parle le narrateur de Hayy deviennent des unités de sens assimilables à notre lexique quotidien (le dragon, les eaux, l'or du ciel, les jardins, les flammes, etc.)



C'est pour cette raison que certains critiques ont qualifié cette oeuvre d'utopie, de surréaliste ou de récit poétique car ils se sont arrêtés au mot ou à la contiguïté sémantique. L'approche du méta-texte a été évacuée. Or c'est précisément la pluralité des lectures (littérature comparée) qui nous a permis de relire certaines oeuvres pour découvrir cette filiation.

Il serait aisé d'étiqueter les romans de DIB, les classant dans telle ou telle catégorie mais sachant que le genre littéraire n'obéit pas forcément à tel ou tel courant littéraire et reprenant les orientations de la théorie de la littérature, écoutons Blake et Christopher Smart nous dire « *des hommes pénétrés par une conception irrationnelle ou antirationnelle du monde peuvent transformer la diction poétique ou retourner vers une phase très primitive d'elle* »(6). Concernant le problème du sens que posent ces genres (ici le récit initiatique) « peut-on nous permettre de lire un mot dont le sens nous échappe et ainsi de procéder au « reconstructionnisme » historique de sa possibilité et de sa convenance »(7).

C'est ce que nous tentons de faire, un reconstructionnisme historique d'une oeuvre dont le sens nous échappe (sens conventionnel). Certes, certains diront que ce n'est que de la spéculation littéraire mais outre ces appréhensions épistémologiques, aucune oeuvre ne pourrait être abordée dans sa pluralité. Faire un reconstructionnisme historique c'est pour nous restituer l'oeuvre dans l'univers de la pensée illuminative.

2. 2. L'épreuve de lumière.

Il s'agit pour le néophyte d'affronter la force de la divinité non pas par la raison mais par son seul amour. Dans l'ascension mystique, cette force se manifeste par l'épreuve de la lumière. Si l'initié arrive à dépasser le monde de la lumière c'est qu'il est prédestiné à une connaissance plus grande et plus subtile:

« Elle ébaucha bientôt un signe de la main à l'un de ses suivants qui s'approchât aussitôt. Il lui présenta une boîte faite d'un métal vert dont il souleva lui-même le couvercle. Radia en retira quelque chose qui vrilla l'air: une aiguille de lumière, eut-on dit. S'avançant alors vers moi, sans valence mais avec décision, elle me l'enfonça dans la



poitrine. (...) Elle me donna cinq coups consécutifs. Cinq étoiles de sang s'ouvrirent en cercle sur ma poitrine (...) je ne comprenais pas le sens de cette aventure » C.S.R.S. P.18.

Iven Zohar, toujours élu par l'Instance de la théosophie doit réussir à ces épreuves et ainsi le narrateur lui fait dire cette phrase qui lui permettra de survivre à l'apocalypse qu'il va provoquer. Lorsqu'il prononcera le nom « d'Hellé »: « elle m'a frappé de son arme. Je connais son signe à présent. Je le reconnaîtrai toujours » (p.18).

A partir de cette séquence rituelle, le récit sera l'enjeu d'une dualité omniprésente où s'affronteront les paradoxes jusqu'à l'extinction de toute dualité. La quête unitive aura ainsi accompli son dessein. L'évocation de la divinité grecque (Hellé) dans l'univers de la théosophie musulmane (Radia) va provoquer l'Apocalypse du récit:

« Je ne savais quelle détermination adopter mais me voyais dans la nécessité d'en prendre une. Je prononçais à haute voix le mot: « Hellé ».

Ces syllabes n'avaient pas plus tôt effleuré mes lèvres que les murs des salles s'effondrèrent avec un long grincement. De toutes les gorges, un cri jaillit, remplit l'espace et ne se répéta plus. L'assistance se trouva dispersée, ou engloutie par les crevasses qui s'étaient ouvertes autour de nous. »(p.21)

Ce qu'Ibn Thophaïl concevait dans la théosophie pure, Mohammed DIB le conçoit par/dans la littérature. L'allégorie et la métaphore se substituent aux textes sacrés. L'initiation doit se faire ou s'achever dans/par le mot. **La littérature se propose de sauver la religion lorsque celle-ci n'arrive plus à se justifier dans la cité des hommes.**

Les deux cités doivent s'affronter, l'une doit périr au profit de l'autre, la cité invisible (Hellé) engloutira celle que les hommes croyaient être leur cité idéale: « c'en était fait de la ville, de ses habitants. Et pour ceux qui resteraient allait commencer une vicissitude pire: l'invasion dont nous venions d'être les victimes n'admettait pas la mort » (p.24)



Nous sommes là renvoyés à l'idée de l'éternité du monde et donc à la conception avicennienne de l'Existence et par-delà augustinienne.

Voici à titre de rappel ces deux conceptions qui se rejoignent aussi bien dans la mystique chrétienne que celle musulmane:

« Pour Ibn Sîna, les êtres spirituels et les corps simples (corps célestes) ne peuvent, par nature; être soumis à l'altération; ils ne peuvent cesser d'être; et Dieu ne pouvant pas ne pas être créateur en acte de toute éternité, ils ne peuvent pas ne pas avoir été. Ils sont les effets contingents et éternels de la cause nécessaire. Par contre, les êtres composés soumis à la génération et à la corruption portent en eux-mêmes le principe de leur non-durée éternelle. Ils commencent et finissent. Mais ils ne sont pas moins pris par le déterminisme universel. (...) Leur commencement et leur fin dépendent des grandes lois qui régissent, l'action convergente de l'intellect agent sublunaire « donateur des formes » et des sphères célestes chargées d'amener au degré de préparation voulue la matière sublunaire. Dès là qu'ils sont, ils ne pourraient pas dans l'ordre de l'existence, ne pas être.(...) leur possibilité métaphysique est en somme du même ordre et du même degré que celle des êtres créés éternels. Qu'ils aient un commencement ou une fin temporels; est, par rapport à cette possibilité, un accident. Ou si l'on veut chacun de ces êtres sujets à l'altération (et parce que tels) n'est pas vraiment un tout, le tout c'est le monde sublunaire, avec son intellect agent unique et sa matière première, et qui, est éternel. » (8)

C'est ce que voulait dire Iven Zohar « l'invasion dont nous venions d'être victimes n'admettait pas la mort ». Il s'agit maintenant pour le narrateur de Cours sur la Rive Sauvage de déployer son arsenal sémantique de l'immortalité, de l'éternité et d'un *au-delà idéal* sans sortir pour autant de l'univers des hommes (anthropomorphiser la divinité dans la cité éternelle):

« la ville-nova se matérialisant autour de nous était un havre, un lieu de répit. Je me surpris moi-même murmurant une prière pour qu'il en fût ainsi. Et pour toujours, si ce n'était pas trop demander. »(P.36)

L'épreuve de lumière doit par conséquent aboutir à l'idée de l'éternité du monde; la cité-radia doit se laisser engloutir par la cité-hélie, la dynamique de l'intégration ou de la fusion est



laissée à la stratégie narrative. Les personnages ne seront plus désormais que des entités spirituelles accomplissant le projet de l'instance de la théosophie. Ce seront des apparitions divines ou plutôt des manifestations de la vérité recherchée par la théosophie.

2.3. L'épiphanie romanesque

A la différence de Hayy Ibn Yaqdhân et de l'Aventure Ambiguë, cours sur la rive sauvage est l'unique récit initiatique à contenu théosophique qui exprime cette épiphanie des personnages-divinités. Radia exprime cette manifestation de la connaissance stoïque mais le personnage le plus troublant est celui de Hellé: « *nom mystérieux transmis d'un autre espace* » pensait le narrateur mais l'instance de la théosophie nous en dévoile les secrets:

« *j'ai surpris un secret. Je n'ai pas découvert la clé qui m'en ouvrirait le sens, et c'est le secret qui m'a pris au piège.* »(P.78) puis d'expliciter son projet en nommant clairement son objet:

« *une illumination me vient. Si je prononçais le nom mystérieux: « Hellé » qui m'a été transmis d'un autre espace et que j'ai gardé au fond de ma mémoire? Je me reproche de n'y avoir pas pensé plus tôt. Je murmure alors, tel un mot de passe:*

- *Hellé.*».*« Et une femme flamboyante de se détacher de l'ensemble des autres, de s'élaner vers moi. Elle sourit du centre d'un foyer incandescent; son corps détruit en un clin d'œil ses factices répliques, les chambres et leurs meubles, les couloirs. Ces radiations sans frein propagent puissance, mais passions aussi. Pendant que le souffle inconnu passe sur moi, je l'entends dire:*

- *Ne sois pas alarmé et sache ce que tu as risqué. Tu as gagné. Il faudra pourtant en perdre tout savoir et tout souvenir.* »(p.78).

Nous voyons que le narrateur-initié est aussi conscient de l'exigence de l'épiphanie: mourir dans /par son ego pour ne laisser la place qu'au Bien-Aimé (l'objet de sa quête: ici Dieu).

Cette « *blanche incarnation de la puissance* » (p.16) est en fait le substitut de Radia pour ne pas dire son dédoublement ce qui signifie que c'est une vérité à deux faces, l'une mythologique, l'autre théosophique. Beida cheikhi avait vu juste lorsqu'elle



nous dit que « le personnage féminin fortement socialisé dans la situation initiale est désagrégé au profit de sa mystification: lorsque Hellé se substitue à Radia, c'est un peu le mythe qui se substitue à la réalité. L'imaginaire va donc travailler sur le doublet Radia/Héllé qui apparaît comme le support des représentations mentales du héros-narrateur (...) la femme, plus encore que le narrateur, est définie par sa finalité. Elle est l'intercesseur qui permettra au héros de réaliser sa quête. Radia-Hellé chargée d'un pouvoir magique entraîne le héros dominé sur un chemin inconnu.(9). Ce sera donc l'épreuve du chaos qui sera la plus déterminante pour l'initiation du personnage.

2.4. L'épreuve du chaos.

Cours sur la rive sauvage défie toute spatialité et temporalité, toute matérialisation et toute forme: suppression des repères spatio-temporels, les êtres et les formes perdent leur statut privilégié. **L'unité est pluralité et la pluralité est unité.** Les limites sont poussées jusqu'à l'extrême du possible. Aucun contour n'est stable, le moi et l'univers se confondent dans une unité indivisible (et stoïque). Hellé se substitue à Radia; la ville de feu ressemble à la ville du soleil et toutes les deux se confondent dans la ville-nova. La civilisation connue de nos jours investit les trois villes tout en se désagrégant dans le néant. **Le Chaos règne partout sans laisser la place à la vacuité. Tout est plein et vide en même temps. Tout est errance et itinéraire conscient à la fois... Et pourtant c'est un récit qui avance d'un point A vers un point B.**

Dans la tradition théosophique de l'Islam, le Chaos est une station de contemplation; le narrateur doit forcément faire traverser son personnage dans cet univers chaotique pour permettre à l'entropie actancielle de progresser vers cette unité existentielle où toute dualité doit périr.

Par ce procédé du chaos, la signifiante dégagée est corollaire à la non-existence dans l'existence supposée. Djalal-Eddine Roumi ayant atteint cette station déclama ces vers mystiques:

« Je suis mort minéral, et suis devenu plante.
Je suis mort plante, et me suis relevé animal.
Je suis mort animal, et suis devenu homme.



*Pourquoi craindrais-je? Quand ai-je été amoindri en mourant?
 Pourtant, je mourrai encore une fois, comme homme pour planer
 Avec les anges bienheureux; mais même après l'état d'ange
 Il faudrait que je passe au-delà. Tout périt, sauf Dieu.
 Quand j'aurai sacrifié mon âme-ange,
 Je deviendrai ce que nul esprit, jamais, n'a conçu
 O, laissez-moi ne pas exister; Car la non-existence proclame:
 « Nous retournerons en lui » (Roumi D.E)(10)*

C'est cet univers en perpétuelle réincarnation que le narrateur de Cours sur la rive sauvage métamorphose dans la cité des hommes puisque la fonction onirique est dominante (je suis accoucheur de rêve avait dit Mohammed DIB dans une interview). Mais il s'agit, à la lecture de son récit, du rêve transcendant; celui qui matérialise les images de la connaissance, celui qui émerge d'un subconscient angoissé par l'existence (angoisse existentielle). Freud avait expliqué que le rêve était toujours une réponse à l'angoisse de la mort puisqu'il nous transpose assez fréquemment dans l'univers de l'immortalité. Iven Zohar et son narrateur expriment cet aspect récurrent dans le récit:

« Trois hommes en moi viennent d'être séparés: l'homme d'eau, l'homme de pierre et l'homme de vent. »

J'avais encore un peu, me promenais parmi les frustes, quasi minérales figures enfonçant leurs racines dans la plaine qui fuyait à perte de vue. Le sang de la source arrivait sur mes talons et me suivait partout. Je m'immobilisais, essayai de réfléchir. Et moi de pierre demeura là.

Le bruit de la source reprit et s'entendit plus loin. Un ruissellement transparent couvrait à nouveau des dalles: il venait lécher les pieds de moi de pierre; et moi d'eau partit avec l'eau.

Je ne quittai pourtant pas cet espace habitué. Moi de vent volait au-dessus de la cité endormie. Il dessinait des cercles de plus en plus étendus sur son sommeil dérouté par le soleil déclinant autour de la colonne chanteuse...

Et moi de vent gagna les profondeurs vives du ciel. (C.S.R.S p.136).

Nous voyons comment le narrateur utilise le même registre de la réincarnation utilisé par Roumi dans sa poésie mystique mais le chaos n'est pas aussi chaotique dans le récit initiatique puisque les fonctions sémantiques retrouvent leur équilibre



dans la narrativité.: « Ce qui subsistait de moi était inévitablement promis au bonheur » (p.138), et leur l'unité dans la pluralité (aquatique, minérale et céleste).

Sur le plan doctrinal de cet aspect théosophique (lieu du dire de la création du genre initiatique, nous renvoyons au traité d'Ibn Sina (Avicenne), l'un et le multiple. Déterminisme de l'existence.(11) Avicenne n'a pas eu le privilège à lui seul d'établir des gnosés de l'éternité du monde nous avons aussi retrouvé cet aspect dans la philosophie éternelle d'Aldous Huxley:

« Toutes les créatures ont existé éternellement dans l'essence divine comme en leur exemplaire. Dans la mesure où ils se conforment à l'idée divine, tous les êtres étaient, avant la création, une même chose, une même chose avec l'essence de Dieu (Dieu, en le faisant entrer dans le temps, ce qui était et est dans l'éternité). Eternellement, toutes les créatures sont Dieu en Dieu. Dans la mesure où elles sont en Dieu, elles sont la même vie, la même essence, la même puissance, le même Un, et rien de moins. » (12)

Il s'agissait donc pour le narrateur initié de Cours sur la rive sauvage de dramatiser cette pensée unitive dans une écriture palimpsestique:

- « - Toi et moi sommes qu'une seule image se regardant de part et d'autre du miroir de mes yeux.
 - Tu es venue vers moi, Hellé!
 - J'étais en toi Iven Zohar.
 - Où avais-je pu te rencontrer, où avais-je pu te voir?
 - Partout: Partout où tu étais!
 - Quand cela a-t-il commencé?
 - Le jour de notre mariage. Et...
 - Je me suis marié avec Radia!
 - Mais c'est moi qui ai ouvert les cinq étoiles dans ta poitrine
 - C'est Radia qui m'a donné le double anneau!
 - Mais la ville-nova, c'est moi.
 - Radia m'a guidé!
 - Mais c'est moi que tu as rencontrée partout.
 - Là où arrivait Radia, tu t'effaçais!
 - Je ne transformais, mais je demeurais autour de toi, en toutes choses.*



- Pourquoi cette fascination?
- Pour te permettre de parcourir le labyrinthe au bout duquel tu te retrouveras; pour changer le labyrinthe en route droite devant tes pas.
- Où me retrouverai-je? Dans quelle contrée?
- Dans la ville de lumière.
- Je n'y parviendrai jamais!
- Je t'y transporterai.
- Mais je ne serai plus.
- Hellé souleva sa chevelure et la fit s'envoler en flammèches incandescentes autour de sa tête. Tout semblait avoir été dit. » Cours sur la rive sauvage (p.154).

Le même registre des mots à portée unitive est investi dans le dernier chapitre de l'Aventure Ambiguë de Cheikh Hamidou Kane et que nous avons étudié dans notre chapitre précédent; ce qui nous reconforte dans notre thèse du contenu théosophique des récits initiatiques dans la tradition soufie. Les deux chapitres des deux récits initiatiques correspondent sur le plan de l'itinéraire (ascension mystique) à la troisième étape: l'arrivée, *wûçul* ou la résurrection (dans l'initiation grecque).

3.LA RESURRECTION. (wûçûl).

« - sois attentif, car voici que tu renais à l'être. Il n'y a plus de lumière, il n'y a plus de poids, l'ombre n'est plus. Sens comme il n'existe pas d'antagonisme » l'Aventure Ambiguë. (P.189)

« il n'y a pas de réponse. Mais il y a une autre vie. Au dedans de moi, elle s'étire, tendre pellicule, recouvrant un printemps en train de reverdir. Je vais déboucher sur le paysage qui veille sur tous les autres; il chemine à travers toi Hellé. Je te dédie cette dernière pensée. Combien de temps n'aura-t-il fallu pour aller de Radia à toi? - Qui sur la rive sauvage, qui parle de cours du temps!

Le rire fou de Hellé s'est répercuté d'un bord à l'autre du monde. Cours sur la rive sauvage (p.158)

En comparant ces passages des deux récits initiatiques, nous constatons que les deux sont régis par l'instance narrative de la théosophie. Le contenu doctrinal se manifeste explicitement alors que durant tout le récit il ne s'exprimait que par les forces



métaphoriques ou allégoriques à travers les épreuves subies dans les descentes en enfer.

Nous dégagerons donc les différentes stations de contemplation atteintes par Hayy Ibn Yaqdhân et évoquées par Ibn Sina dans le traité de la sagesse illuminative.

3.1. L'ascension mystique:

Louis Gardet (13) nous explique que l'ascension mystique va se présenter avant tout comme une dialectique ascendante. Les principales étapes nous en sont décrites, sous mode mythique dans la risâla (épître) de Hayy Ibn Yaqdhân (14) et sous mode psychologique dans l'avant-dernier chapitre des « ishârât(15). On peut dire qu'elles sont le fruit d'une double purification: morale, intellectuelle, la première étant, comme chez Plotin, la condition de la seconde (16), mais sans fin en soi. L'ascèse n'a pas chez Ibn Sinâ de valeur autonome; elle est nécessaire à la réussite intellectuelle en laquelle se consomme l'Union, qui est vision (non transformante). Il faut que l'âme ait dominé, puis éliminé tout attrait sensible, ne gardant avec son corps que la stricte « attache indispensable » pour qu'elle puisse vivre de sa vraie nature de substance intelligible. « Alors, elle n'est pas loin de ressembler à l'Ame universelle, encore que celle-ci lui soit, sous un aspect, supérieur »(17). L'ascension mystique dans/par la littérature correspond à l'initiation authentique (ascension spirituelle vécue par l'auteur et transmise au narrateur qui se chargera de la faire vivre à ses personnages). Le cas de Cours sur la rive sauvage est d'une singularité troublante. Il engage directement son néophyte dans la descente en enfer en le prédestinant à l'élection (il est déjà élu par l'instance narrative à réussir à toutes les épreuves de la connaissance): Son initiation avait commencé avec son mariage avec Radia:

- « - Quand cela a-t-il commencé?
- Le jour de notre mariage. Et...
- Je me suis marié avec Radia!
- Mais c'est moi qui ai ouvert les cinq étoiles dans ta poitrine.(p.154)



Hellé avait choisi son amant Iven Zohar mais c'est Radia qui se chargera de son initiation, selon la symbolique de l'allégorie, la divinité hellénistique avait choisi Iven Zohar mais c'est la connaissance théosophique musulmane qui se chargera de l'accompagner sur le parcours des épreuves:

- « - C'est Radia qui m'a donné le double anneau!
- Mais la ville-nova, c'est moi.
- Radia m'a guidé
- Mais c'est moi que tu as rencontrée partout. »(p.154)

La station de contemplation la plus récurrente dans le récit est celle de l'unité existentielle (Dieu et l'univers ne font qu'un, indivisible):

- toi et moi sommes qu'une image se regardant de part et d'autre du miroir de nos yeux.(p.154)

Le temps est aboli dans l'univers de l'unité existentielle:

- « la curiosité me prit de jeter un coup d'œil à ma montre. L'unique chiffre que portait le cadran avait disparu! »(P.27)

L'espace aussi disparaît dans la connaissance stoïque:

- Là où nous nous trouvions, ce n'était nulle part, et il n'était guère possible de deviner où nous émergerions »(p.35)

Nous voyons que le temps mystique dans le récit initiatique est la négation du temps laïque, aussi l'espace du roman ne peut être que l'espace de la connaissance unitive: Cours sur la rive sauvage, l'autre versant de l'Existence où le mythe et la théosophie sont les seuls actants: « -Qui, sur la rive sauvage, qui parle de cours du temps! » dira Hellé triomphante sur les préjugés existentiels des hommes (p.159).

Iven Zohar doit pouvoir reconnaître la vérité partout où la ville de lumière s'acharnera sur lui (Radia ou Hellé), cité théosophique ou cité hellénistique; le narrateur brouille sa logique humaine en jalonnant son parcours par des symboliques anthropomorphiques (humanité-divinité et cité se confondent et se substituent l'un pour l'autre). Il s'agit donc pour le lecteur de supprimer les



écarts et d'établir les correspondances entre l'esthétique du verbe et les stations de contemplation ou vision (non transformante chez Ibn Sina).

Rappelons aussi que ZOHAR est le nom du livre doctrinal de la Kabbale juive.

Dib avait introduit ce nom allégorique sachant que la Kabbale juive rejoint l'univers initiatique soufi dans plusieurs de ses aspects. (voire le commentaire de Moïse de Narbonne sur ce sujet).

4. LES CORRESPONDANCES.

Théosophie (visions) Esthétique du verbe Election (la vérité ta choisie) **Séquences du mariage:** « c'est la première fois que je me marie. Ces anneaux-, je ne les perds pas » (pp. 7.21) **L'ascension nuptiale (mortification)**

Agonie de l'Ego Agonie du temps: « c'était le dernier que l'unique heure inscrite au cadran aurait permis de prendre »

Transformation de l'univers: « nous débouchâmes sur un monde de flammes »

Détachement de la réalité humaine: « j'adressai alors un sourire d'adieu à des ombres, à une maison. » **Poursuite de la mortification**

et détachement des êtres les plus chers **rupture du cordon ombilical:**

« mon père et ma mère se tenaient là près et loin l'un de l'autre. Pourtant ni l'un ni l'autre n'ouvrait la bouche(...) puis je compris. Ils avaient déjà parlé. A quel moment? Je ne le savais pas, je ne le savais plus. Il y avait longtemps, sans doute. » **Naissance du doute stoïque**

Il arrive dans l'itinéraire initiatique que la doute s'installe ainsi que la peur de continuer dans un univers qui s'annonce dangereux pour le néophyte **La vérité brouillée par l'apparence**



« Parviendrais-je, soutenu par mon amour, à détruire le miroir qui me sépare d'elle?

(...) Nous retrouverions-nous, passé ce moment?

(...) Serais-je détruit moi-même? » **L'accomplissement de la purification dans la certitude:**

Louis Gardet, faisant référence à cette station nous dit que: l'intime, le sirr, est devenu apte à recevoir les avertissements célestes, nous dit Ibn Sina, selon le lexique soufi par lui adopté en ces descriptions. D'un point de vue psychologique et phénoménologique, nous avons donc passage d'une activité « active » à une « passivité ». (18)

La mort du doute + le sceau de la lumière: « c'est elle et pas une autre, je ne m'étais pas trompée, « elle me donna cinq coups consécutifs. Cinq étoiles de sang s'ouvrirent en cercle sur ma poitrine » (p.18)

(La passivité d'Iven Zohar est concluante). Il n'agit plus, mais ne fait que subir les visions qui s'imposent à lui rituellement), « de nombreuses personnes m'entourèrent et, d'un mouvement concerté, me soulevèrent... tel un gisant. » (P.20) **L'autre versant de la connaissance: la limite:**

Louis Gardet nous dit que la « limite » à laquelle l'ascèse a conduit l'âme permet à cette dernière, sans rupture de niveau ni changement de plan, ou, mieux encore: la met inévitablement à même de recevoir les premières illuminations supérieures. Ce sont tout d'abord des « vols rapides » comme des éclairs, des « instants » (waqt) de saisie illuminée, et selon un rythme alterné de lumière et d'obscurcissement. L'initié en vient à voir en tout l'image, la trace de Dieu ; mais ce n'est pas encore pour lui, la paix vraiment stable, et il reste, sous les « rencontres » (wajd) de Dieu , comme accablé et défaillant » (19) **Les limites du premier étage initiatique seront franchies dans un univers apocalyptique.**

Iven Zohar prononcera le nom qui lui sera révélé d'un autre monde: l'autre versant de la rive sauvage: Hellé: « je prononçais à haute voix le mot: « Hellé ».

Ces syllabes n'avaient pas plus tôt effleuré mes lèvres que les murs des salles s'effondrèrent avec un long grincement. De toutes les gorges, un cri jaillit, remplit l'espace et ne se répéta plus. L'assistance se trouva dispersée, ou engloutie par les crevasses qui s'étaient ouvertes autour de nous(...) l'air qu'on respirait



n'était pas vivant ni de ce monde; il soufflait d'un monde invisible qu'on n'eût pas cru tapi si près du nôtre. » C.S.R.S.P.21

Ayant franchi les limites de la connaissance (du moi sublime) le narrateur engagera le récit dans un processus de destruction vs construction; lumière vs obscurité; mort vs vie; monde visible vs monde invisible. **Cela correspond chez l'ascèse à l'instabilité de l'âme qui ne trouve pas encore la paix: le rythme est alterné de lumière et d'obscurcissement: « des devantures échappées par miracle à sa férocité -pour un bref laps de temps illuminées, brillaient encore... Mais combien inutiles étaient ces lumières mortes dispensées à flots à des ruines, à des débris de vie! »(P.24)**

La limite n'est pas à la fin du parcours initiatique mais la mise en épreuve pour un parcours encore plus éprouvant. Cela permet à l'initié d'exploiter toutes ses possibilités spirituelles afin d'atteindre une station de contemplation encore plus sublime: » *jusqu'au bout. Jusqu'au bout. Jusqu'à l'épuisement de la dernière parcelle de feu jaillissant en moi.* »(P.29)

Le narrateur trame son récit dans l'arbitraire des signes et signification, il rejoint le projet d'Ibn Thophaïl en poussant le mot à l'extrême de ses significations. Mais comment se retrouver dans cet arbitraire des significations puisque le langage ordinaire est dépossédé? Le narrateur de l'instance de la théosophie et celui du récit événementiel se servent de la même règle générale « d'identification par le prédicat ». Voulant caractériser le genre initiatique (quête de soi = quête de Dieu = quête de l'âme), Todorov nous explique :

«il ne suffira pas que les signifiants et les signifiés, les récits à interpréter et les interprétations soient de même nature. La quête du Graal(20) va plus loin; elle nous dit le signifiant est signifié, l'intelligible est sensible. Une aventure est à la fois une aventure réelle et le symbole d'une autre aventure »

Nous serons à notre tour réconforté de dire que notre récit est polyphonique et ambivalent au niveau des prédicats mais univoque au niveau du sujet (la théosophie).



En nous permettant de nous substituer à l'analyse de Todorov du récit du Graal, nous dirons que l'intérêt du lecteur ne vient pas de l'énigme ni de la contiguïté événementielle mais de savoir **qu'est-ce que Cours sur la rive sauvage?** Qui est Radia/Hellé? Ce sont là deux types différents d'intérêt, et aussi deux types de récit. L'un se déroulera sur une ligne horizontale: on veut savoir ce que chaque événement provoque, ce qu'il fait. L'autre représente une série de variations qui s'empilent sur une verticale. Le premier est un récit dans le sens de l'Aventure littéraire, le second, de substitutions: Hellé se substituant à Radia, la ville se substituant à l'une ou l'autre (cité-Radia ou cité Hellé). Ce n'est qu'en comprenant les univers de la théosophie que le récit devient plus passionnant. En définitive, **Cours sur la rive sauvage est non seulement quête d'un code et d'un sens ontologique, mais aussi d'un récit.**

La « limite » avions-nous dit fait passer le néophyte dans un état supérieur, s'il persévère, vient pour lui une nouvelle « station » ou le vol rapide de l'instant est changé en un état de « quiétude » « *sakîna* », l'éclat rapide de l'éclair devient étoile (ou flamme) brillante, source de joie qui ravit le gnostique en extase tant qu'elle dure; mais le plonge encore, en s'éteignant, dans la tristesse. Et lorsqu'il en jouit, il est comme hors de soi, comme invisible tout en étant présent:

« -*qu'est-ce qui vous manque? Fait à ce moment la voix, planant dans le ciel.*

- *Tout.*

- *Appréhendez-vous ce qui va se produire?*

- *Je m'interdis toute crainte. »(p.61)*

Au sommet de l'ascension mystique.

« Mais ce degré même doit être dépassé. Il ne suffit plus de dire que le gnostique s'élève à volonté à une telle connaissance; elle devient son état conscient et constant, « son bon plaisir est dépassé ». Il n'est rien qui ne le sollicite à abandonner le monde des apparences pour se tourner vers le monde de la vérité. C'est la consommation où l'âme vit, autant qu'il lui est possible de la vie même des intelligences et Ames célestes »(22)**Au sommet du mot surgit la poésie:**



Berce mon corps, dissous mon ombre. Dans une clairière diurne, toi qui as rompu mille rêves pour t'éveiller sous ma poitrine; Dans une clairière diurne, un territoire de hasard, un tremblement léger de feuilles ou un feu dispersé au vent, et d'autres flammes qui rassemblent à une architecture de brume loin sur les vagues de la mer m'accueillera peut-être un jour. »
Cours sur la rive...(p.141)

Nous avons pu constater, après avoir établi ces correspondances, que l'instance narrative de la théosophie manipule le texte à son gré tout en laissant le soin au narrateur de puiser ses métaphores de l'univers de la poésie mystique et de construire ensuite son récit qui avisons-nous dit à tout l'air d'une poésie mystique en prose.

Du récit initiatique authentique (Hayy Ibn Yaqdhân) au récit initiatique métamorphosé, le relais initiatique (la parole du maître) a fait tout le chemin pour retomber dans les bras de la littérature qui accomplit sa fonction noble de « sauveur » des textes sacrés sinon de « l'Écriture ».

Concernant le concept d'autopsychégraphie» que nous avons rendu fonctionnel dans notre étude, il nous appartient maintenant de le redéfinir à la lumière des correspondances que nous avons établies. Nous dirons à la suite d'Ibn Sina (Avicenne) que la passivité de l'âme à l'égard de l'illumination divine reste de soi identique à sa passivité normale à l'égard de l'intellect agent (ici, l'Écriture).

Disons seulement que le réceptacle des formes qu'était l'âme humaine, en est devenue, par purification active progressive (épurer le mot continuellement), le « miroir », est un miroir qui peut atteindre un pouvoir si total de réfléchir les lumières (l'entendement), qu'il en oublie, mais non supprime, sa propre existence, (l'âme s'éternise par l'écriture); c'est ce qui lui permet de ne plus seulement recevoir les formes intelligibles abstraites, mais de refléter directement les intelligibles subsistants, et de ne plus opposer d'obstacle aux irradiations de la source suprême (l'Écriture a devancé d'Essence). Car les substances intelligibles, et l'Ame humaine qui vit de leur vie, ne cessent en l'intime



d'elles-mêmes, de contempler cette source dont elles émanent, et, par l'amour nécessaire de nature qu'elles lui portent, de s'avancer vers sa lumière.

Ainsi dans la descente en enfer des mondes possibles, la résurrection se réalise dans /par l'écriture. Mohammed Dib aura tenté l'expérience.

Notes

- (1) Hommage à Mohammed DIB. Kalim. Alger 1986. p.197
- (2) Ibid. p.49
- (3) Beida Chikhi, Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib. OP.U. Alger. 1986. p.155
- (4) Hommage à Mohammed DIB. Kalim. OP. Cité. p.69
- (5) Martin Lings, un Saint musulman du 20ème siècle OP.Cité. p.252
- (6) R. Wellek et A; Warren, théorie de la littérature. Madrid. BR.H.I.1985. p.212
- (7) Ibid. p.212
- (8) Louis Gardet, la pensée religieuses d'Avicenne.O.P.Cité. p.46
- (9) Beida Chikhi, problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib. OP.Cité. p.164
- (10) Aldous Huxley, la philosophie éternelle.O.P.Cité. p.253
- (11) Louis Gardet, la pensée religieuses d'Avicenne.O.P.Cité. p.48
- (12) Aldous Huxley, la philosophie éternelle.O.P.Cité. p.75
- (13) Louis Gardet, la pensée religieuses d'Avicenne.O.P.Cité. p.175
- (14) Ibid. p.175. Note (1) traité mystique: « reprise du mythe dans la rissalat al-qadr. La transposition des personnages de Salâman et d'Absâl (isharat, p.199): « Sache que Salâman est une allégorie qui te désigne toi-même, et Absâl une allégorie qui représente ton degré d'initiation (irfân) »
- (15) Ibid. p.175. Note (2)
- (16) Ibid. p.175. Note (3): « détachement du monde sensible, se confond avec une « via negativa », sorte de théologie discursive, qui permet de passer de la multiplicité pure du monde sensible au monde intelligible. »
- (17) Traité d'Avicenne « Icharât » p.199, Cité par Louis Gardet. p.175
- (18) Ibid. p.178
- (19) Ibid. p.179
- (20) Todorov, Poétique de la prose OP.Cité. p.75. La quête du Graal
- (21) Ibid. p.66
- (22) Louis Gardet, la pensée religieuses d'Avicenne.O.P.Cité. p.181



عبد القادر بن سالم : حدود الواقع و رمزية العجائبي في رواية وراء السراب قليلا
لإبراهيم الدرغوئي

تحاول نصوص السرد الحديثة اليوم الإشتغال على مستويات عديدة من البنى داخل
رحم النص الواحد، لإعتبرات كثيرة، أملتتها نظريات التحريب وأنماط الحكيم ونظريات
الشعرية والجمال. النص السردي الحديث يكسر نمطية الساكن ويعلن تمرده على سكونية
الخطاب، من خلال الدخول في لعبة جدل بين السارد والمسروود "فإذا كان السرد القصصي
أو الروائي ليس وحدة بسيطة، كونه وحدة معقدة تجتمع فيه عناصر عدة لتشكّل من خلال
إجتماعها الكلي ميزته الخاصة 1" فإننا ندرك أن الكتابة الروائية أضحت اليوم تراهن على
البحث عن علاقات فنية جديدة ترسم على مشهدية الخطاب، ذلك أن أسلوب الكتابة
ذات البعد الدلالي الواحد لم تعد قادرة على مواجهة زخم النظريات النقدية التي تبحث
دوماً عن ما هو إنحراقي - إنزياح - وهو ما يطرح جدية البحث عن علاقة النص قبل كتابته
بالأداة الإجرائية التي تشتغل على هذه النصوص، أو بتعبير آخر علاقة الرواية المكتوبة وما
تطرحة من جديد على مستوى التشكيل السردية بطروحات النقد الجديد، "لأن النصوص
تعيش زمن التفكك والتكون لهذه القوانين الداخلية، وزمن هدم العناصر وإستبدالها في بنيتها
النامية والمتطورة نحو إختلافها، وهي في ذلك قد تطلب أدوات فهمها الجديدة مفاهيم
نقدية أخرى. 2"



و لعل تجربة إبراهيم درغوثي في نصوصه السردية لتطرح هذا الإهتمام، ذلك أن بنية الخطاب في نصوصه الروائية الأخيرة - خاصة - تثقل كاهل المتلقي ولا تمنحه فرصة القراءة الأولى بل عليه أن يجهد نفسه من أجل فك بعض شفرات سراب الكتابة، وإنزاحات المعنى. نصوص الروائي إبراهيم درغوثي تتكأ على فلسفة المعنى أولاً ثم تنتهي عند فلسفة الفن.

شعرية العنوان = عجائبية الأحداث

يضحي العنوان مؤشراً هاماً يميلنا على خريطة الرواية، كما يصبح جزءاً لا مفر منه لقراءة الأحداث التي تبني عليها الوقائع. والدرغوثي من الروائيين العرب القلائل الذين يبحثون بعناوين نصوصهم. ذلك أن "وراء السراب.. قليلاً" هو في حد ذاته وحدة سردية تشتغل على خلفية شعرية من جهة وعلى ومؤشر عجائبي يغري بقراءة الرواية. العنوان يطرح أسئلة كثيرة وينبأ في الآن ذاته عن بنية مخالفة ستتبنها الكتابة على الورق، وفي ذات الوقت ينبئنا أن الرواية لن تضيع في متاهات الغرائبية، وهذا حين جاء الإستدراك ب "قليلاً" وهو ما بين حدود العجائبي والواقعي فيها، فهي رواية لم يغامر الكاتب في أن يجعل أحداثها خيالية، بل زاوج بين الرؤيتين. فالإستدراك جاء لينبه الى تلك المزاجية، فعلى الرغم من أن الرواية تغامر صوب الشعري "إلا أن هذا لا يعني القضاء على لوازم الكتابة السردية من أحداث وشخصيات وحبكة، بل توظيف ما لم تستطع الرواية الواقعية بلوغه كالرحيل في داخل الذات والكشف عن العجيب الكامن في العالم اليومي الواقعي وتوظيف الأساطير توظيفاً جديداً يفكك شفرات أسطورة العالم التقني الحديث.3"

تشتمل الرواية على ستة فصول "6" وخمسة عشر باباً "15" تؤرخ لمراحل عدة من تاريخ تونس والمغرب العربي، وتغوص في جزئيات تاريخية تصل حد ذكر الأسماء والمواقع، ولكن



النص ينحرف فيها عن الواقع ليلا مس الخيال عبر اللغة التي هي وسيلة الكاتب الوحيدة للإنزياح.

فضاء الرواية - كروية -:

أشارت جوليا كريستيفا حين تحدثت عن ما تسميه بالفضاء النصي للرواية

إلى ما يشبه زاوية النظر L'ESPACE TEXTUEL DU ROMAN

التي يقدم بها الكاتب أو الروائي عالمه الروائي فتقول إن "هذا الفضاء يحول إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي.4"

و لعل الفضاء في " وراء السراب قليلا" ليستحيل عند الدرغوئي الى استراتيجية يدير من خلاله الحوار و إقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال " إن عالم هذه الرواية بما فيه من أبطال و أشياء يبدو مشدودا الى تحركات خفية يديرها الروائي الكاتب وفق خطة مرسومة ، و هي ما يمكن تسميتها بزاوية رؤية الراوي ،

و الذي له علاقة وطيدة بموضوع السرد الروائي.5"

وسنركز في هذا البحث على فضائين رأينا أنهما يبرزان بشكل جلي في النص المدروس ، الى جانب كونهما يكشفان عن المكونات التي اخترناها للدراسة و المتعلقة بالواقع و العجائبي في رواية ابراهيم الدرغوئي.

و الفضاءان المرشحان هما: الفضاء الجغرافي لما له من علاقة بالمكان و ارتباط ذلك بالواقع الملموس . ثم الفضاء الدلالي و هو فضاء يشير الى الصورة التي تخلقها لغة الحكيم ، و ما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام و علاقة هذا الفضاء بالبعد العجائبي .

الفضاء الجغرافي :



لا يمكن فصل هذا الفضاء عن بقية الأفضية الأخرى لأنها مجتمعة تؤسس الفضاء العام للرواية على الرغم من أن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكيم تعتبر حديثة العهد ، و من الجدير بالذكر "أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي ، مما يؤكد أنها أبحاث لانزال في بداية الطريق.6" وإشارتنا الى عدم فصل هذا الفضاء عن بقية المكونات الأخرى هو ما ذهبت اليه كريستينا أيضا حين لم تفصل الفضاء الجغرافي عن دلالاته الحضارية ، فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي "يحيل معه جميع الدلالات الملازمة له و التي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم.7" و رواية الدرغوئي تحتفل الى حد كبير بهذا الفضاء الذي يعادل مفهوم المكان من خلال المؤشرات ، ففي الفصل الثالث الذي سماه الكاتب بـ : "هستيريا الأرواح المنسية في أعماق الأنفاق" نجد البنية السردية تتكأ على هذه المؤشرات بحيث تتحكم بشكل جلي في سير الخطاب .

فتتضاءل الرؤية عند السارد و ربما ستضيق من خلال اللغة و الوصف اللذين سيصبحان في خدمة مشهدية محاصرة برموز مكانية، و عليه يصبح الواقع هنا مشاركا في عملية الوصف و يندمج في بنائية حكائية أبطالها عمال المناجم جاءوا من "سوس ، تافيلالت، و واد سوف و صفاقس ... هذه الجغرافيات المكانية لا تأثير لها داخل النص منفصلة عن المحتوى العام ، إنها تعني في الأخير توحد في مكان واحد يجمع كل عمال أقطار المغرب العربي و هم يواجهون مصيرا مشتركا مصير الموت في أنفاق المناجم .إن هذا الفضاء الجغرافي والمتمثل في المكان والزمان في آن، والحامل لأفكار وهموم هذه الفئة من العمال في مواجهة صراع البقاء، قد ضم معه فلسفة الكاتب حيث نجده يتعاطف مع هؤلاء ويحاول من خلال الرؤية من خلف أن يوجه مسار تفكير هؤلاء بالثورة على ذاك الواقع المزري"قالو: سننطح الصخر برؤوسنا ولن نهاب الموت، وسنجتاز الصحراء ولن نخاف العطش، وسنأكل ثمرة واحدة ولن نجوع طول اليوم، ولكننا لن نركع.8"



إن هذا الفضاء المفعم واقعية، قد أرغم اللغة على تمثل تلك المعاني بحيث لم تشهد الصورة فيها أي إنزياح أو رمزية تذكر حيث اللغة هنا محاصرة بفضاء المعنى الذي يرشحها لحمل الدلالات "فالإحالة الأصلية هنا واضحة مما يجعل الروائي يتوجه بالدرجة الأولى إلى خدمة السياق الروائي.9" الذي يتخذ من تاريخية الأحداث موضوعا له.

هذه التأريخية التي تصل حد الأيام والشهور "دام الإضراب أربعين يوما، ثم إنفرط العقد.10" وبغض النظر عن نهاية هذه القصة وشخصياتها، وكيف أرغم هؤلاء تحت الفاقة على العودة إلى المنجم صاغرين بعد أن لعنوا النقابة ثلاثا بصوت عال... فإن فضاء المكان كان حاضرا بقوة حتى حجب بقية المكونات الأخرى،

باعتبار أن المنجم هو القطب الأساس (المكان) الذي تتولد عنه مختلف المشاعر والأحاسيس، أي أن خصوصية المكان هي واجهة أخرى لمد السرد بطاقة جديدة من التعبير ولأنه (المنجم) يتجاوز البعد الجغرافي المحدد إلى مساحة كبيرة بالمشاعر المتضاربة والمرتبطة أصلا بالظلم والتاريخ وبالتحرر. وعلى الرغم من هذه المسافات من الدلالات إلا أن إبراهيم الدرغوئي ظل متمسكا بلغة لم تبرح حدود الواقع الحرفي وبالتالي إنهارت الشعرية تحت وطأت الحكائية العينية، وإن شئت الموقف الإيديولوجي خاصة في الفصول التي حددنا ها آنفا. وفي اعتقادنا أن تأثير الرؤية المضمونية على أسلوب الوصف المكاني يبدو واضحا للعيان، ذلك أن ثنائيتي (العمال، المنجم) ظل في كثير من الأعمال الأدبية - خاصة في تونس - مصدر إلهام للكتاب الذين إفتتنوا بأفضية الواقع وهموم الطبقة الشغيلة. والمنجم هو من الأمكنة التي لها خصوصيات تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية ذات المنحى الواقعي .

الواقع والعجائبي في رواية وراء السراب قليلا:

"لا يختلف السرديون كثيرا في ما بينهم حول الصعوبة القائمة بصدد وصف المادة الحكائية المترشحة عن مستوى الأقوال و المتشكلة وفق أنساق و نظم طبقا لكيفيات محددة ،



وبخاصة في الرواية بوصفها نوعا قصصيا لم تستقر بعد نظمه الداخلية. 11 " ذلك أن مكونات السرد ، وإن كانت معلومة فإنها تخضع من قبل السارد الى عمليات تحديث على مستوى تشكيل الحدث و تنوعات الفضاء، نلمس ذلك حتى في الروايات التي يفترض أن تلتزم الوسطية شكلا

و مضمونا . و ابراهيم الدرغوثي في رواية وراء السراب قليلا ، وإن اهتم بالجوانب العينية المتمثلة في الرؤية المضمونية، و التي فرضتها واقعية الأحداث

و جدليات المكان الذي تستمد منه الحوادث ، فإن ذلك لا يعني _ في رأينا _ استسلام

الرواية لهذا المنطق في سرد أحداثها، أو أن كاتبها قد تواطأ في ما يسمى بالتدخلات

السافرة حين يتعلق الأمر بالمنزع الأيديولوجي. ذلك أن مزاجية الرؤية في هذا النص قد شملت محوري الرواية شكلا و مضمونا ، ولأن الدرغوثي من الكتاب اللذين يبحثون دوما عن التجريب و تكسير نمطية الساكن في الخطاب القصصي بشكل عام ، فإن هاجس الحدائث اللغوية

و الرؤيوية ظل يسكنه من خلال أعمال روائية له كالنخل يموت واقفا

و الدراويش يعودون الى المنفى و القيامة الآن و أسرار صاحب الستر . و هي أعمال تحتفل

بالموروث الشعبي و بحكاية تتكأ على الشعرية بوصفها "نظرية تعنى بالخطاب الأدبي من

أجل ضبط حدود الأجناس الأدبية. 12 "

إن هذه الرواية تراهن في فصولها الأولى، و حتى في المشاهد السردية الأكثر واقعية على مبدأ

الإنزياح و الغوص في الدلالات العائمة التي تحيل النص الى خطاب يستمد مرجعيته من "

الرؤى التي تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم الفني أي أن تركيب أي نص ابداعي يكون نتاجا

لمظهره اللفظي. 13". هذه المظهرية تكاد أن تمحو الفعل المركزي المؤطر تاريخيا والذي

تمجده الرواية منذ البداية، من خلال الإهداء " الى صهري محمد بن فطوم والى رفاقه عمال



المناجم في قفصة وفي تونس وفي كل بقاع الأرض.14" بحيث يتلاشى من خلال الإقتباس من ديوان محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيدا".
"...وفي الصحراء قال الغيب لي:

أكتب

فقلت: على السراب كتابة أخرى

فقال: أكتب ليخضر السراب... الخ".

بين نزعة التجريب وشعرية الحكاية :

" إن المسعى التجريبي في الممارسة الروائية يقوم على عدد من المرتكزات الفكرية

والخصائص الجمالية المتصلة بأسئلة المتن والشكل والخطاب ومستويات اللغة

والأسلوب. ففيما يتصل بأسئلة المتن الروائي يتبين بجلاء تجاوز هذا النمط التجريبي في كتابة

الرواية التصور التقليدي للواقع القائم على الإنعكاس والمباشرة والذي إجتزته أشكال

تعبيرية أصبحت مستهلكة لكثرة تداولها مقابل تبني رؤية جديدة للواقع وكيفية التعامل معه

في فضاء الكتابة، فهو المجهول واللامرئي، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له، إنه أول من يستطيع

رصد الواقع لديه، هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن إلتقاطه، مستلزما

طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه.15". وهذه التجريبية حاول من خلالها

الدرغوئي تجاوز فضاء الرواية المرتبط بالمكان العياني وذلك بالبحث عن "إجابات

جديدة، هي أجمل وأعمق لعلاقات الواقع، لكنها تحمل بدورها أجنة أسئلة أخرى.16". وقد

إستندت هذه التجريبية على مكونين اثنين رأينا أنهما أخرجنا النص من قوقعة المؤلف الى

فضاء العجائبية.

التمرد على المكان:

على الرغم من المسميات المكانية التي جاءت في الرواية، وعلى طبيعة الأحداث الأتلة الى

الواقعية، فإن لغة الدرغوئي لم تبق رهينة للدلالات الثابتة، بل وجدناها تنزاح عن المعنى



المقيد لتسمو بالخطاب الى شعرية الحجاز، مما أضفى على المكان بعدا أسطوريا، فل يعد القصر والمنجم وفناء الدار أمكنة بالمغهوم التقليدي بل أضحت أفضية ملتبسة بالعجائية والتناقض "ورأيت السماء تفتتح وينهمر منها سيل من الشهب أنار الفضاء، حتى كأن آلاف الشموس انفجرت في لحظة واحدة. وعوى الجنود وهم يتدافعون ويتصايحون قبل أن يندفعوا داخل السقيفة، تريثوا لحظات ثم هجموا بعنف سبعة رياح. 17" إن هذا المقطع السردي يحمل بداخله شحنة لغوية تختزل صورة شعرية من خلال أفعال مجازية وهو ما يعرف "بخرق البنية التقليدية والأفقية للسرد من خلال إستخدام طرائق الإستطراد والتوالد والتداعي والحلم. 18" وهي خاصية فنية تتحكم فيها اللغة الواصفة، والتي جعلت من المكان والشخصيات المؤطرة للأحداث مشهدا آخر يضي على الواقع سمة الغرائبية. فإنفتاح السماء، وإنهمار سيل الشهب، وقوة سبعة رياح ليوحى بقدرة الكاتب من خلال هذه اللغة الشعرية وقوة التعبير على صنع فضاء عجائبي يحيل الرواية على أنساق من التأويل، فعلاقة المكان باللغة يعني "إن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد بحيث يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد. 19". وبشكل عام فإن الوضع المكاني في وراء السراب قليلا يمكنه أن يصبح "محددا أساسيا للمادة الحكائية، ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية الى مكون روائي جوهري ويحدث قطعة مع مفهومه كديكور. 20".

خلخلة الزمن:

على الرغم من أن الرواية لا تخلو من ملامسة الواقع كما تبين أنفا، وإن شئت التأريخ لأحداث مرت بها تونس في القرن الماضي، إلا أن الدرغوثي وهوسه بالتجريب وبحته الدائم عن خصوصيات سردية جديدة، ظل يراهن على شعرية النص الروائي من خلال خلخلة



السائد وتكسير النمطية الأسلوبية، وكان أن اشتغل على الزمن الذي هو عنصر أساسي في العمل السردي بإستراتيجية جديدة.

فنحن في هذه الرواية "إزاء مفارقة زمنية توقف إسترسال الحكيم المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد إنطلاقاً من النقطة التي وصلتها الرواية، وهكذا فتارة نكون إزاء سرد إستذكاري يتشكل من مقاطع إسترجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد إستشراقي يعرض الأحداث لم يطلها التحقق بعد، أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها. 21".

تبدأ خلخلة الزمن من خلال التداخل الذي يبدأ مع الوصف المشهدي الموهل في الشعرية "صياح قادم من بدايات الخليقة أيام كانت الحناجر عاجزة عن الإتيان بالكلام المبين . تطلق الجدة ذلك النداء فيردد الجبل صدها عدة مرات و حين تهدأ تلك الأصوات القادمة من تخوم الزمن السحيق همس الجدة للقير : أقف يا ولدي لقد طلع النهار . ثم تركب عصاها ، تمتطيها كمن يمتطي جواداً أصيلاً و تعود الى البيت تسبقها حممة الحصان. 22"

و هذا المشهد الذي تنسجه اللغة هو الذي يحيل الزمن الى أسئلة ارتدادية متداخلة تمس الكون و الحياة ، فهي تصنع الفعل العجائبي في الرواية و تنزع به منزع الخيال أحيانا " في صباح الغد سرى الخبر في القرية أن سلطاناً قد صنع قيامته . و أن الرجال الذاهبين الى الصلاة الأولى رأوه راكباً على حصانه. و أن الحصان كان يطير بألف جناح. 23"

و لعل الروائي و هو يوظف الزمن توظيفاً ارتدادياً و استشرافياً و يبعده عن خطيته قد خلق نصاً آخر موازياً للنص (المعنى) ، خاصة و أن الدرغوثي قد استثمر الموروث الديني المتمثل في النص القرآني ، بحيث اقتبس آيات قرآنية بكاملها أحالت القارئ على معان جديدة يحملها المتن الروائي . لقد توزع الزمن الخطي في البداية ما بين الأحداث و الوقائع التاريخية ، و لكنه سرعان ما تشظى الى أزمنة نفسية و غيبية حين تتنازع الأبطال حالات فوق العادة، و تصبح لغة السرد في مرآة على المتغير و نبذ الثابت . إن هذين المكونين



الروائيين قد طبعا الرواية بسمة أسلوبية جديدة، ذلك أن التمرد على المكان و خلخلة الزمن قد اخفيا التدخلات السافرة كما يسميها د سعيد علوش و التي ربما بدت في بعض المقاطع ذات الصلة بالتاريخ و الإيديولوجية، و أدخلوا الرواية ضمن شبكات الأعمال التي تبحث عن شعريات جديدة، و عن التجريب الدائم في البحث عن قوالب بديلة . و القارئ للرواية يلمس تلك الروح الحكائية في كل فصل من فصولها باعتبار درغوثي من المفتونين بعالم الحكاية التي هي أساس الخطابات السردية المعاصرة. و قد نجده يستعير فضاءاتها و أجواءها المليئة بالمغامرة، و كأنه يستعير قلبا لحكاية يفرغ فيها نصه المسرود "اتجه العراف نحو النبع ، وقف على كتيب الرمل المشرف على الماء و أخرج من قميصه الداخلي عود حطب أملس و وترأ. 24" ثم نجده في مقطع آخر يبرز هذه الحكائية بشكل جلي حين يقول : "و جن جنون الوالي فبعث جنده يطوقون القصر ثم يحاولون اقتحامه. لكن الأبواب المنيعة وقفت في وجوههم و أحرق جلودهم الزيت السخن الذي سكب عليهم الخدم من فوق الأسوار. فولوا الأدبار هارين. 25"

تبرز هذه المقاطع السردية بوضوح تلك الروح الحكائية التي طبعت أسلوب هذه الرواية و هي حكاية أدخلت النص في كثير من جوانبه فضاء العجائبية، إنها خاصية فنية تضافرت مع المكونين السابقين لتحدث فجوة أو مسافة توتر بتعبير كمال أبو ذئب، تحيل القارئ على رموز و انزياحات تتعدى الواقع العياني الى خيال فني جميل.

الإحالات:

- 1 - دراسات عربية عدد- 1، 2، 1985 ص 118
- 2 - في معرفة النص- يمى العيد- ص 17
- 3 - الحياة الثقافية - عدد 125 (2001) - ص 51
- 4 - شعرية الفضاء السردي- حسن نجمي- ص 61



- 5 - المرجع نفسه - ص 69
- 6 - بنية النص السردي - حميد الحميداني - ص 53
- 7 - المرجع نفسه - ص 54
- 8 - الرواية - ص 198
- 9 - عنف المتخيل الروائي - سعيد علوش - ص 83
- 10 - الرواية - ص 209
- 11 - المتخيل السردي - عبدالله ابراهيم - ص 103
- 12 - السردية العربية - عبد الله ابراهيم - ص 9
- 13 - المتخيل السردي - ص 121
- 14 - الرواية - ص 6
- 15 - اتجاهات الرواية في المغرب العربي - بوشوشة بن جمعة - ص 363
- 16 - المرجع نفسه - ص 362
- 17 - الرواية - ص 19
- 18 - اتجاهات الرواية في المغرب العربي - ص 364
- 19 - بنية الشكل الروائي - حسن بجاوي - ص 26
- 20 - المرجع نفسه - ص 33
- 21 - المرجع - ص 119
- 22 - الرواية - ص 26
- 23 - الرواية - ص 28
- 24 - الرواية - ص 41
- 25 - الرواية - ص 56



المحور الثالث : الكتابة السردية و فاعلية الاختلاف
المحتويات :

BENHAMAMOUCHE FATMA 197

Pour une lecture de la structure narrative 197

محمد أحمد النهاري : البنية السردية في أساسة زواق واق	205
د. ماجدة حمود : إبداع السرد بين الأنا و الآخر	227
د. محمد سعدي : البنية السردية في رواية ما تبقى لكم	237
د. عبد الحق زريوح : في أسس الكتابة القصصية التحويرية	256

[عودة إلى صفحة محاور الملتقى](#)

BENHAMAMOUCHE FATMA
Pour une lecture de la structure narrative
de ***Las Semanas del Jardín Un círculo de lectores***¹⁷ de
Juan Goytisolo (1997)

HISPANISTE
UNIVERSITE ORAN ES-SENIA
FACUTE DES LANGUES LATINES

Les Semaines en ce Jardin de Juan Goytisolo, nous raconte l'histoire de Eusobio, un poète espagnol, républicain, homosexuel qui est interné à la demande de sa famille dans le centre psychiatrique militaire de Melilla au début du mois de juillet 1936, époque où s'amorce la guerre civile espagnole. Ce prétexte va donner lieu à la conception de différents récits qui vont tenter de recréer un possible tracé de vie de ce personnage. Deux versions vont argumenter chacune des lectures : une qui suppose que Eusobio s'évada grâce à l'aide d'un soldat rifain et une autre qu'il eut

¹⁷ Juan Goytisolo, *Las semanas del jardín Un círculo de lectores*, Alfaguara, Madrid, 1997.
Ce titre est traduit en français : *Les semaines en ce jardin* (Fayard).



à supporter les affres de la rééducation de quelques psychiatres fascistes (p. 11)¹⁸.

A partir de ce cadre romanesque, il semblerait à première lecture que

nous aurions très peu à deviner sur l'élaboration de cette fiction car notre

narrateur se situe, dès les premières pages, en tant que critique littéraire en nous

livrant les clés de la structure de l'œuvre (p. 11-14).

Selon lui un groupe de lecteurs (28) d'une ville de province, anonyme dans le texte, rassemblés pour un espace de trois semaines dans un culte et agréable jardin, décident d'écrire une nouvelle collective autour de l'incertain devenir du poète. Deux trames narratives vont se dessiner au cours de notre lecture. Une qui prétend tracer en ligne droite ou en zigzag la continuation de l'histoire et construire le personnage par des écarts, en retenant l'hypothèse de la rééducation de Eusebio par les psychiatres phalangistes pour qui le marxisme était un produit d'une dégénération psycho-sexuelle. Une autre qui s'incline vers un type de narration arborescente avec des digressions et des alternatives qui, à partir d'un tronc central, va engendrer des discours autonomes ou emboîtés en s'aventurant dans les dunes de sa supposée fuite et va tenter de recréer les traces confuses de sa vie postérieure (p. 13).

Il est à souligner que cette œuvre est conçue dans un moule qui relève de la culture musulmane, même si le recours à la polyphonie des voix narratives n'est pas méconnue de la littérature occidentale. Chacun des récits est signifié par une lettre de l'alphabet arabe. Au nombre de 28, les différents relais de parole, -car l'œuvre se veut avant tout orale-, nous renvoient au modèle d'origine arabe¹⁹ : *Les mille et une nuits*. Tout comme dans ce conte, nous sommes en présence de récits «à tiroirs» qui donnent naissance à d'autres narrations, s'inscrivant ainsi en de multiples mises en abîme. Cette forme ouverte donne l'impression que l'on pourrait y introduire un nombre illimité de récits et en rajouter à volonté, interpellant ainsi le lecteur (l'être réel qui lit et interprète le texte). La référence à la halqa est tout aussi évidente. Cette pratique, qui prend sa source dans la littérature populaire arabe, se structure à partir d'un cercle d'auditeurs/interlocuteurs, avec au centre un barde qui règle et régent ce qui est conté. Cela permet des opérations scripturales très novatrices. Le procédé de polyphonie –inhérent à cette forme culturelle – permet, tout naturellement,

¹⁸ Les renvois aux pages du roman seront indiqués ainsi.

¹⁹ Michel Patillon, Précis d'analyse littéraire, Les structures de la fiction, Nathan, Paris, 1995.



de simplifier la catégorie du personnage, rejoignant en cela les préoccupations romanesques modernes. Par ailleurs comme l'intervention de ces voix s'inscrit, généralement, dans des jeux de rôles (compte tenu du contexte du débat qui les réunit), cela se traduit, sur le plan de l'organisation du récit, par un processus de délinéarisation et d'éclatement du contenu. Ce qui est le cas de *Las Semanas del Jardin*. En outre, selon notre narrateur, les lecteurs interviendront chaque vendredi soir (p. 13), ce qui nous ramène à la communauté musulmane, vu que ce jour : « Djemra²⁰ », est synonyme d'assemblée.

La trame textuelle nous dessine tantôt un Eusobio, proche de Federico Garcia Lorca, égaré dans les soubresauts de la guerre civile espagnole – internements arbitraires, disparitions, déportations et autres itinéraires²¹-, entre les espaces de Séville, Grenade, Melilla, tantôt un soufi retiré du monde, fondu dans les préceptes de Ibn Arabi, ou un Eusobio, devenu Eugenio, converti aux idées phalangistes qu'il propage. Ces deux derniers personnages, se meuvent dans l'espace marocain qui fut vécu, à cette époque, comme libérateur pour les républicains et les communistes. Entre Marrakech et Tanger –ville habitée par le souvenir de Jean Genêt-, nous découvrons également le protectorat français et le gouvernement de Vichy.

Différents parallélismes s'inscrivent dans le tissu narratif : celui de l'Espagne fasciste qui utilisa des méthodes similaires à celles de l'Inquisition lors des procès qu'elle fit aux morisques et aux juifs ; celui d'une Espagne qui se voulait unifier dans sa chrétienté et dans sa race telle que le nazisme et une autre

²⁰ Traduction phonétique en arabe.

²¹ Alain Teissonière, www.écri-vains.com/critique/teissoniereO1.htm



que notre narrateur reconstruit à partir de l'héritage arabo-andalus et du Maghreb, rappelant que Séville et Marrakech furent jadis capitales jumelles du royaume almoravide. La supposé origine mudéjar de ces lecteurs est là pour confirmer cet héritage espagnol (p. 133). L'harmonie culturelle dans laquelle vivent les musulmans est mise en exergue dans différents récits, tel celui de « La cuisinière du Pacha » (p. 59-70) qui intervient dans le recueil comme un récit enchâssé.

Eusobio, générateur du corps textuel, nous apparaît à travers un kaléidoscope dont les multiples facettes nous rappellent l'œuvre de Cervantes qui dans *Las semanas del jardin*²², fait dire à Selanio :

« Et bien que ce que vous me demandiez soit difficile, pour être tant diverses les volontés et différents les goûts des hommes, et tirant chacun vers son chemin, guidés par leur inclination, avec des desseins tant opposés les uns aux autres, me référant premièrement aux traces et choix qu'une grande partie des gens portent en eux, pour à la fin choisir ce qui convient le mieux pour pouvoir mener une vie tranquille.»²³.

Tous ces choix de route que souligne que Cervantes va faire énumérer par « Selanio » vont être assumés par différents points de vue scripturaux et distinctes visions : « (...) quelques-uns assumeront l'énonciation du récit, d'autres emploieront la troisième personne grammaticale. Le personnage d'Eusobio étant vu d'ordinaire du dehors, quelques fois du dedans et, en certaines occasions, marginal ou éluder » (p. 12).

²² Miguel de Cervantés, *Las Semanas del Jardin*, edic. Modernisé par Daniel Eisenberg, publié par la Diputación

Provincial de Salamanca en 1988, p.6.

²³ La traduction est personnelle.



Malgré un désordre qui se veut apparent, puisque, selon ce que dit le transcripteur, l'ordre des lectures sera fait par tirage au sort (p. 13), l'organisation de cette œuvre révèle une structure sous-jacente. Nous constatons que chacune des semaines qui comprend neuf récits, se parachève par l'intromission de notre antihéros, le premier récit « ALIF » étant considéré comme une introduction à la lecture. Dans la première semaine qui prend fin avec le récit de la lettre DZAL, et porte comme intitulé : « Séville, 3 mai 1937, Seconde Année de Triomphe », le « je » d'Eusobio intervient par la présence scripturale d'une missive adressée à son compagnon phalangiste : Basilio. Dans la deuxième semaine, dans le texte «RAIN », cette lettre revient comme une mise en abîme du raconté, car on la retrouve au milieu du carnage où sont tués ses amis, Basilio et Veremundo, pour être homosexuels. Le narrateur nous dit : «...parmi les documents sauvés de l'assaut figure probablement la lettre de Eusebio datée à Séville...» (p. 124). Ce récit, que l'on peut l'inter-activer à d'autres séquences de l'ensemble textuel, démontre bien à quel point le franquisme a été une infernale machine à accuser. A la fin de la troisième semaine (H'A), nous renouons avec notre protagoniste à travers un «je » qui s'affirme comme mort puisque c'est une voix d'outre tombe qui parle mais aussi un « je » qui tue l'illusion fictionnelle car il nous rappelle qu'il n'est qu'un personnage de fiction. Le lecteur, qui a pris en charge cette énonciation, dit : «...un simple être de papier comme celui que laborieusement vous êtes entrain de construire : impuissant, fragmenté, dispersé, résigné aux aléas d'une précaire



et irréelle condition »(171). Cette destruction de l'illusion du réel se trouve déjà inscrite dans la lettre « FA » (p. 134) qui a pour titre : « Histoire tronquer avec un couronnement inespéré ». Le narrateur y dénonce le plagia et l'anachronisme de certains récits, comme par exemple lorsqu'il nous apprend que les électrochocs comme finalité médicale n'ont été mis en pratique que vers 1946. Il fait également mention, ironiquement, à toute la polémique littéraire qui s'interroge sur la part du réalisme dans la fiction. En fait, doit-elle ou non s'y soumettre²⁴, être fidèle aux événements historiques ?. Dans ce sens, il nous interpelle par cette interjection : « L'histoire c'est l'histoire, et le nouvelliste doit s'y soumettre ! » (p. 133).

Pour revenir aux marques d'énonciation de cette nouvelle, il est intéressant de constater que le premier récit « ALIF », qui est pris en charge par un rédacteur qui décide de rester dans l'anonymat, nous informe sur toute la structure que revêt ce roman et en outre qu'il est chargé de structurer l'hypertexte selon l'ordre d'interventions des co-lecteurs. Il est également l'énonciateur du texte qui correspond à la lettre « WAU » (p. 175) dans lequel il commente que les lecteurs décident d'inventer un personnage-auteur pour l'ensemble de leurs écrits, qu'ils l'investissent d'un nom, d'un lieu et d'une date de naissance, d'une production littéraire ainsi que d'une image qui n'est autre que celle de l'auteur réel qui figure sur le rabat du livre. En fait, par ce stratagème, l'auteur se veut comme le résultat final du texte, non son producteur. Ce procédé nous renvoie à l'œuvre de Pirandello : *Six personnages à la recherche d'un auteur* et au personnage de Alonso Quijano, présumé auteur de Don Quichotte, et qui n'est autre qu'une mise en abîme du vrai auteur Cervantes. Le « YA », dernière lettre de l'alphabet, et qui nous donne la bibliographie utilisée est prise en charge par le compilateur. En fait, le Subterfuge de cette narration s'explique par l'intention de mettre

²⁴ R. Barthes, L'effet du réel in Communications, n°11, Paris, Le Seuil, 1968.



en exergue la mort fictionnelle de l'auteur en le morcelant en plusieurs narrateurs qui sont les co-lecteurs/co-auteurs et à la fois, tour à tour, narrataires et co-narrataires. Mais, c'est dans l'avant dernier récit qu'il devient ce miroir qui recompose l'omniscience multiselective de l'unique narrateur. Il réintègre tous les fragments qui sont tous les lecteurs de cette fiction, investis de leurs histoires. Il est Eusobio, il est Eugenio, il est ce scribe anonyme du cercle, ce compilateur de la bibliographie consultée, il est cette écriture. Il s'est reconstruit fictionnellement dans toute son omniscience qu'il imprime tel un blason dans la lettre « YA ». Il rompt ensuite sa distanciation à travers la dédicace, qu'il adresse à Monique²⁵ où il souligne l'importance de sa présence au cours de la rédaction de « ces Semaines dans le jardin » (p. 179). Cette œuvre dans son fondement rejoint celle de J. Borges qui dans *El jardín de senderos que se bifurcan*²⁶ fait ressortir une véritable obstination et obsession pour la mise en abîme. Cette pluralité de sens aboutit dans les deux œuvres à une même signifiante, une même vérité : Un livre c'est tous les livres, Un homme c'est tous les hommes (Borges).

En outre, le péri-texte vient renforcer cette vision du monde par deux

citations introduites dans la préface du roman. Une fait référence à un passage de l'œuvre de Cervantes, *Don Quichotte*, où il est fait mention de deux œuvres découvertes dans une valise sans propriétaire. Ce même stratagème est repris comme amorce du premier récit « ALIF », mais on ne saura jamais à qui sont réellement ces textes, car un livre c'est tous les livres. La seconde citation de T. S/ Eliot que nous résumerons ainsi : aucun poète ou artiste ne peut connaître sa véritable signification et sa propre valeur s'il ne se situe pas par rapport aux autres artistes et poètes morts : car un homme c'est tous les hommes.

²⁵ Monique est une personne réelle.

²⁶ Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* (Le jardin des sentiers qui bifurquent), in Fiction, Gallimard, Coll. Folio n°614, 1974.



La couverture du livre est aussi là pour renforcer ce sens, elle nous laisse voir une cigogne en premier plan et Juan Goytisolo en arrière plan qui la regarde d'un air complice, tous deux sont campés dans un jardin cervantin. Cet oiseau à qui il est dédié un récit «AIN» et un titre « Les hommes-cigognes » (p. 115) est le symbole de celui qui ne connaît aucune frontière. Dans ses migrations la cigogne relie les mondes (occident/Orient) et les êtres multiples tout comme l'a fait notre auteur/narrateur-lecteur et à la fois co-auteur/co-narrateur/co-lecteur.

Nous concluons en rappelant que cette œuvre est aussi l'aventure de l'écriture comme le dit Ricardou²⁷. Une écriture qui oscille entre deux pôles l'écrit et l'oralité, où la modernité se fond avec la tradition et vice versa, une écriture qui joue avec les règles scripturales, avec les styles et les genres. Dans cette œuvre, la forme épistolaire, la lecture de l'image d'une carte postale, l'écriture cinématographique et toute la multiplicité des manifestations scripturales soutiennent la lecture interactive non seulement des 28 lecteurs mais aussi celle du lecteur que nous sommes et cela grâce à l'hypertextualité de l'ensemble du texte. Celui-ci s'inscrit dans une expérience abyssale d'une lecture sans fin et une incohérence consubstantielle d'une histoire où toutes les bifurcations peuvent s'expérimenter simultanément²⁸.

Je terminerai par une phrase de Jorge Luis Borges qui en fait résume Las

Semanas del Jardin :

²⁷ J. Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman, Paris, Le Seuil.

²⁸ José Luis Orihuela, Le narrateur dans la fiction interactive, el jardinero y el laberinto, Universidad de Navarra et « Narraciones interactivas : el futuro no-lineal de los relatos en la era digital », Palabra-Clave (2), pp.37-45.



« Dans toutes les fictions, chaque fois qu'un homme s'affronte aux diverses alternatives, il opte pour une en éliminant les autres ; dans celle du presque inextricable Ts'ui Pên, il opte –simultanément- pour toutes. Il crée, ainsi, divers avènements, divers temps, qui eux aussi prolifèrent et se bifurquent. Les contradictions du roman viennent de là»²⁹.

محمد أحمد النهاري : بنية السرد في (مأساة واق الواق)
للأستاذ / محمد محمود الزبيري
أستاذ الأدب والنقد
رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب – جامعة صنعاء

فاتحة:

كان اهتمام أدباء اليمن بفن الشعر، أولوه جلّ عنايتهم، دون غيره من الأجناس الأدبية. ربما للحضور الكبير للشعر عند الملتقى اليمني، لأنه يكرس الحكمة، ويعيد صياغة الزمن والواقع وفق هذه الحكمة التي هي خلاصة تجارب الحياة، إضافة إلى أن الشعر موروث يتخذ طابع الاعتزاز في الوعي الشعبي، فكان ولا يزال صدى للتعبير عن طموح

²⁹ Jorge Luis Borges, opt. Cit.

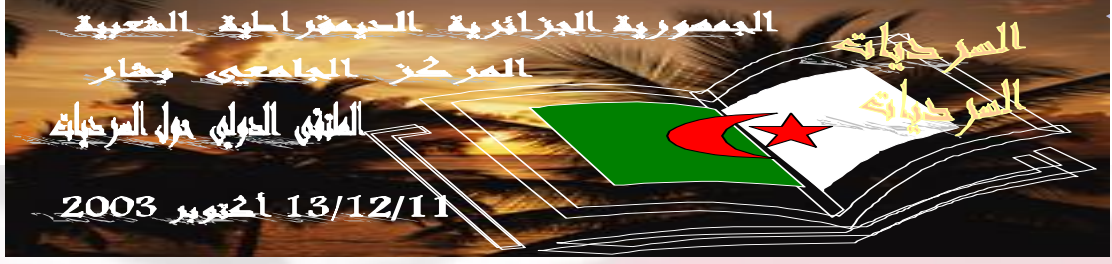


الأمة والحافظ لضميرها، والمعبر عن شخصيتها، فالأمة اليمينية جزء من الأمة العربية الممتدة من أقصى الخليج إلى أقصى المحيط.

ولم يفضل أدباء اليمن الصوغ خارج منوال هذا الجنس الأدبي، الذي هو الشعر للاعتبار السابق، ولاعتبار آخر وهو أن الشعر حمال أوجه يمكن أن يدرأ عن قائله - من هذا المنطلق - كثيراً من الشرور بخلاف الجنس السردى الذي يحتاج إما لمهارة عالية في إخفاء الهدف المبتغى إيصاله وإما أن يكون مباشراً وفي الحالتين فإن النوع السردى لا يمكن أن يحقق الغاية نظراً لعدم وجود الوعي الفنى في مرحلة من المراحل من ناحية ولعدم الجرأة على القول من ناحية ثانية.

وفي الوقت الذي بدأ فيه الأدباء العرب في بداية القرن يجربون الجنس الروائى، فإن شقيقهم الأديب العربى فى اليمن كان غارقاً فى صياغة ذلك النوع من الشعر المحمل بأطوار البديع، إذ انقلب عند بعض شعراء هذه الفترة إلى أحاجى وأغاز، من باب إظهار المهارة والنبوغ، إضافة إلى أن هذا الأدب اليمنى كان يتهيب من كتابة القصة اللهم إلا هذا النوع من القصص الذى يطلق عليه مقامة.

كتب الزبيرى روايته (مأساة واق الواق) فى الفترة الواقعة نهاية الخمسينات وأوائل الستينيات من هذا القرن، ويذكر أستاذنا الناقد الكبير عبد العزيز المقالح أن الزبيرى كان عاكفاً على إخراج هذه الرواية أوائل الستينيات فى مدينة (الإسكندرية). بمصر.. وهذا يعنى أنها كتبت فى فترة مخاض عسير، فلقد كان اليمنى يعيش انتكاسة واحدة من ثوراته تلك التى دفع فيها الشعب بأعز أبنائه من علماء وعساكر ومشائخ ووجهاء، فكانت الرواية



استجابة لتسجيل واقع مأساوي مؤلم، بل كانت مشاهد مصارع أبطال الثورة حافزاً موضوعياً لكتابة هذه الرواية.

لقد جرب الشهيد محمد محمود الزبيري القصيدة بنجاح منقطع النظير، فكان الشعر أداة نافذة من أدوات التنوير والإيقاظ الجماهيري إلى درجة أن غادر الشاعر وطنه يطلب النجاة لنفسه من سيف الوشاح. فلقد زلزلت قصيدة الزبير عرش الظالمين من الحكام وقضت مهاجمهم، قد هب يلتمس من خارج وطنه ليواصل الجهاد ضد الظلم والطغيان.. هرب إلى عدن، فالقاهرة فالباكستان ثم عاد إلى القاهرة بعد أن أشرفت ثورة يوليه 1952م تلك التي جعلت ضمن مبادئها تحرير الوطن العربي كله من قيود الرجعية والاستعباد وكان اليمن - حينها - مكبلاً بقيود سلطة رجعية غشوم مشدودة إلى القرون الوسطى، بكل تخلفها وارتكاسها.

أراد الزبيري الأديب الشاعر أن يجرب سلاحاً آخر من أسلحة الكلمة، فلجأ إلى الرواية، ولكن بالأسلوب الذي هو أقرب إلى المباشرة، مستخدماً بعض تقنية المسرح والسينما، والأدب الصادق - وهو يلجأ إلى استخدام أكثر من سلاح في ميدان الكلمة - إنما يطمع إلى أن يصل إلى الغاية من أقرب الطرق.

لقد كان الزبيري أديباً ملتزماً إزاء قضايا وطنه ومبادئ وقيم مواطنه الذي يروح في أغلال الطغيان بعيداً عن مبادئ الإسلام التي تطلب إلى الإنسان أن يكون حراً لا يجني قامته إلا لله ولا يكون عبداً إلا له وحده ولا شريك له. وأن الصبر على الظالمين والطغاة أمر ضد مبادئ الإسلام ودينه القويم.



ولسوف أحاول في هذه الدراسة الموجزة أن أقف على بنية الرواية في (مأساة واق
الواق)، مستنبطاً دلالة هذه البنية باعتبارها عملاً إبداعياً يستحق التأمل والدرس.. وأول
ما ينبغي التوقف عنده، التسمية وطبيعة الرحلة:

واق الواق:

ورد ذكر هذا الاسم باعتباره مكاناً في بعض المصادر.
مصدران: (كتاب المسالك والممالك) لأبي عبد الله البكري
: (ألف ليلة) لمؤلفه المجهول.

أما المصدر الأول فقد جاء ذكر "واق واق" في سياق الحديث عن ما قاله (أهل العلم
بهيئة الأرض والبحار أن الأمهات الكبار المتفرعة من البحر المحيط أولها البحر الأعظم..
وهو يأخذ في الغرب إلى الجنوب.. ويمر بوادي القرى إلى الجار.. ويمر ببلاد العود إلى أكثر
الهند إلى واق واق). (1).

ثم في معرض الحديث عن أسطورة (بجر لا يدرك قعره ولا يضبط غوره، تقطعه
المراكب بالريح الطين في شهرين.. وفي عرض بلاد واق واق، وهن جوار تحمل بها شجر
معلقة بشعورها ولها ثدي وفروج كفروج النساء، وأبدان حسان ولا يزلن يصرحن واق
واق، فإذا قطعت عن الأشجار التي تحملها أقامت يوماً وبعض يوم آخر ثم يهلك وربما
نكحهن الناس في أطيب رائحة وألذ متعة.. وبلاد الواق واق لا يسكنها بشر إنما يفد إليها
أهل المراكب في الندر، وهي أكثر الأرض طيباً وبها ثمر وفواكه لا تعرف في غيرها، لا
يعلم ما هي ألذ مأكولا وأطيب مشموماً) (2).



أما في المصدر الثاني (ألف ليلة وليلة) فلقد ورد هذا الاسم في سياق الحديث عن الحسن البصري الذي طارت زوجته بعد أن لبست الريش مع أولادها إلى هذا المكان (3).

طبيعة الرحلة:

لئن كان الحسن البصري صاحب (ألف ليلة وليلة) قد رحل إلى جزيرة واق الواق، فإن صاحب مأساقتها (العزي محمود) قد رحل بوعي كامل، مستخدماً قناعاً تخيلاً إلى منطقتين في عالم الغيب هما الجنة والنار، من خلال إمكانية (روحية صرف) والتمس لهذه الرحلة الغيبية أسباباً تقترب من العلمية، مما يصدق به واقع بعض الفرضيات ذات الصلة بالقدرة الإنسانية على تجاوز ما ليس بمنظور إلى ما يمكن أن يكون منظوراً، وفق ما تطرحه بعض اتجاهات علم النفس الماثلة في (التنويم المغناطيسي).

حاول المؤلف أن يلتزم المنهجية العلمية ما أمكن وهو يلامس بعض الحقائق الغيبية أثناء الرحلة، تلك التي تتضمن مشاهد الآخرة، مما يجعل حدوثها متوقفاً، إذ وفر لها بنية منطقية مقبولة، ويمكن أن نشير إلى ذلك فيما يلي:

1 أن هذه الرحلة قد تمت على يد شيخ جليل من شيوخ الأزهر هو فضيلة الشيخ سعدان، وكان وسيط التنويم (صاحب الرحلة) العزي محمود (4) والذي ظل تحت سيطرة الشيخ سعدان من البداية حتى النهاية (5)، فحاول الكاتب أن يقدم بين يدي هذا الإجراء بعض آيات القرآن الكريم ليعزز بها إمكانية العلم في اختراق الحجب والستور الماورائية (6).

2 اجتاز العزي محمود السماء من خلال تعلقه بريشة من جناح الملك فمرت معه كالسهم في فضاء الله.



3 وجناح الملك يتناص مع براق النبي محمد عليه الصلاة والسلام الذي صعد عليه ليلة المعراج إلى السماوات.

4 راعى المؤلف المقتضى العلمي أيضاً عندما ذهب مع الملك إلى جهنم، فلقد أطبق عليه بقبضته الضخمة (لتكون درعاً واقياً له من ألسنة اللهب) (7)، والعزي محمود وهو يكاد يحنق لعدم وجود الأكسجين في النار ينسى أنه روح لا جسد، فيذكره بذلك الملك فكل ما يشعر أنه اختنق ذكره: (إنما هي رواسب الأوهام العصبية كما يشعر بها في الأحلام المزعجة) (8).

5 وإذا يرى مخلوقاً رهيباً من الزبانية، مصوراً إياه بأنه (يأكل الآدميين، ويتلعمهم كما يتلعم التنور الحطب ثم يتجشأهم من أنفه لهباً) (9) وهو يجعل هذا أكثر واقعية لأنه يجد لوحة فوق مكتب هذا المخلوق الرهيب مكتوب عليها: (وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتماً مقضياً).

6 ولتأكيد علمية الحدث وواقعيته فإن الملائكة تلبس العزي محمود (درعاً واقية ضد اللهب، مزودة بنظارات لوقاية عينيه ولتقرب المرئيات في ساحات الجحيم المترامية الأطراف ثم ركبوا على الدرع جناحين طيارين) (10).

مصادر الرواية:

1 - القرآن الكريم والحديث الشريف

حرص المؤلف على أن تتزامن الدلالة القرآنية مع دلالة الحدث، باعتبار الحدث مصدقاً بين يدي القرآن الكريم. وقد استطاع المؤلف أن يربط هذين السياقين ربطاً دقيقاً، وهو بذلك يقدم لنا نفسه مؤمناً مطلقاً بعالم الغيب، فمنظر النار ومشاهدها ومناظر الجنة ومشاهدها تتطابق مع



ما يقرأه المسلم في وعد ووعيد، للشهداء الجنة بنعيمها المقيم، وللطغاة الظالمين النار بعذابها المقيم، إذ أعد لهم فيها ناراً حامية تصلى وجوههم وبطونهم، يجأرون بأصوات فرعة فلا يسمع لهم ولا يستجاب لدعائهم، فالقرآن الكريم والحديث الشريف يمثلان المصدر الأول من مصادر بناء الرواية عند الزبيري.

وإنه لحسن أن نشير في هذا السياق إلى أن الزبيري كان يمكن أن يثري هذه المشاهد التمثيلية إن هو رجع إلى بعض التفاسير التي تضم كثيراً من القصص الذي يضحك مشاهد العذاب ومشاهد النعيم في الآخرة، ولكنه لم يفعل ربما لأن ذلك في رأيه قد يخفف من حدة السياق ويوهن البناء السردي للرواية الذي طمع أن يتحقق فيه الاتساق النفسي، محاولة منه للوصول سريعاً إلى الهدف، وهو إثارة الشعب ضد جلاديه. ولعله لم يلجأ إلى بعض التفاسير، تلك التي تحتفظ بطابع أسطوري أو خرافي، بسبب أنه ذاته يكره الأسطورة والخرافة لأنها تقوم على الوهم وهو يطمع أن يحرر منها العقل اليميني أساساً، فكان القرآن الكريم في مقدمة مصادره يمتنع منه ما يحقق اليقين الثوري الذي كان واحداً من أهداف الكاتب، وهو بذلك يخاطب الإنسان في اليمن ذا الولاء المطلق للقرآن الكريم ليتخذ منه وسيلة فعالة من وسائل الحرية والإنقاذ. كما أنه لجأ إلى الحديث الشريف بأساليب ضمنية ليحقق بذلك التواصل مع فهم الإنسان اليميني وطبيعة ميوله.

الثقافة العامة:

أ - ثقافة القراءة:

من بين كثير من الأدباء الشعراء يتميز الزبيري باطلاع قرائي واسع، شمل كثيراً من الفنون، خاصة تلك الفنون التي تساعد على خلق شاعرية ممتازة وإحساس راق كالفلسفة



والمنطق وعلم النفس واللغة العربية وآدابها، وما من شك أن من يقرأ الزبيري شاعراً روائياً أو كاتباً صحفياً يقف على مصادر قراءة، ثرة واسعة المعالم، متعددة الينابيع، متشعبة الأبعاد. وإذا كان بعض النقاد قد اختلفوا حول تأثيره بدائني وإقبال، فإن هذا الاختلاف يدور في إطار أي من أعمال هؤلاء تأثر به الزبيري في (مأساة واق الواق)، غير أنه بالتأكيد قد قرأ أعمال هؤلاء وأعمال غيرهم مما تيسر من ترجمات الرواية العالمية يظهر ذلك في الصياغة الفنية لهذه الرواية التي تعد طليعة الأعمال السردية في اليمن

ب - ثقافة الترحال:

منح الترحال الشهيد الزبيري ينبوعاً ضخماً من ينابيع المعرفة، فالزبيري أولاً وأخيراً شاعراً، والشعراء يجدون في الرحلة فضاءات من الحرية لا حدود لها ولا انتهاء، هذه الفضاءات تمنح الشاعر أجنحة، فيحلق طائراً، ليسبح في نشوة مفعمة بالأمل والحلم الجميل.

أتيح للزبيري أن يفارق وطنه قسراً، بفعل جور الحاكمين وطغيان المستبدين، يبحث أولاً عن ذاته التي دمرت معاناة وألماً من أجل شعبه ووطنه، ثم يبحث ثانياً عن بصيص ضوء وألم للخروج من هذه المعانات والآلام، ذهب مغادراً وطنه يبحث جاهداً في هدأً - عن أسباب يحطم بها هذه الأسوار، ويفلت من خلال هدمها وحطمها هذه العزلة السوداء المخيفة وذلك الظلام الرهيب، غادر الزبيري إلى عدن، وهناك تعرف على هذه المدينة التي نالت قسطاً وفيراً من النظام والحرية لم يكن لصنعاء عهد به، والتقى كثيراً من ناشري الحرية والخلاص والانعقاد من الحكم الإمامي في الشمال. ولقد وجد في عدن حرية تمكن



من النقد والحوار وازدهار النهضة الفكرية والأدبية، ما جعله يطمح في بلدان أكثر حرية وانطلاقاً فزار القاهرة وباكستان، وفي هذين البلدين عانى الشاعر كثيراً، خاصة من الناحية الاقتصادية، غير أنه ما كان لهذه المعاناة أن تحول دون اندماجه في حركة الحياة والوقوف بشكل أكبر على الحياة العلمية والثقافية والأدبية، بل ليظن المرء أنه جعل جل وقته للقراءة والاطلاع، وما كانت القراءة والاطلاع إلا مؤججاً لحماسة الوطني، وما كانت رحلاته إلا زاداً خطيراً وعظيماً، يريده إحساساً بهموم وطنه النائي البعيد، الساكن في أعماق أعماقه.

ثقافة الواقع:

يكاد ينطبق مفهوم الأديب الواقعي على الزبيري، فهو واقعي لأنه عاش واقعاً مريراً بل عاش مأساة واقعه اليميني، وسر أغوار هذا الواقع، عاشه بأدق التفاصيل، وبأرق وأرقى حساسية الإنسان الفنان، كما أنه استجاب بشكل إيجابي لواقعه المحزن الأليم، فما لبث أن هب مجاهداً يحاول أن يغيره وفق هذه الاستجابة التي نذر من أجلها حياته. كان واقع اليمن الذي عاشه الشهيد الزبيري على درجة من التخلف والجمود، فالجهل هو القاسم المشترك بين الناس وكذلك الفقر والمرض ولم يكن اليمن وطناً ومواطناً سوى هذه الجزيرة المعزولة في مجمل المكان، يسيطر عليها ظروف الموت أكثر ما تتوافر لها شروط الحياة.

كان الزبيري يعرض هذا الواقع على روحه الشفيف، ويوازن بين هذا الإنسان الذي خلق في هذا الكون ليسعد، ويعيش حياة ملامى بالحبور والسرور، هذا الإنسان الذي هو موجود في أكثر من بلد، وبين هذا الإنسان اليميني الذي ما سعد سعادة الآدميين، بل



تتخطفه أسباب الشقاء على اختلافها، هذا الإنسان المكدود الذي يحيا حياة بدائية في غياهب القرون، فلا يجد هذا العبقرى الموهوب إلا أن يجعل من نفسه نذراً للخلاص، عله يغير هذا الواقع، كأى حر من أحرار العالم.

إن ثقافة الواقع هي محمل سياقاته، مما يعني أن الوقوف عليها واستيعابها أول شروط للتغيير، باعتباره التصور الممكن، والرؤية الهادفة الواضحة.

إن كلا من الثقافة الدينية والأدبية والفكرية، واستطلاع البلدان قد خلقت لدى الزبيري إحساساً بضرورة التغيير، التعبير بالكلمة الشاعر إذ صاغ في وطنه وفي إنسانه أجمل القصيد، وبكلمة النثر إذ صاغ (مأساة واق الواق) ليكشف بحق واقع اليمن واليمنيين في أحلك فترة من تاريخه المجيد.

مفهوم المأساة: (المصطلح):

(هي قصيدة مسرحية "تتطور فيها أحداث جديدة وكاملة مستمدة من التاريخ أو من الأساطير، يكون الغرض من قص حوادثها وتمثيلها إثارة الخوف أو العطف في نفوس جمهور المستمعين برؤيتهم مناظر الانفعالات والوجدانات البشرية" (11)).

وقد يكون بالإمكان الإشارة إلى أن المصطلح الأدبي مصطلح مرن يمكن انزياحه واستبداله دون إخلال أو مفاصلة لينطبق هنا على هذا العمل الروائي الذي يقوم بدراسته وتحليله أن (مأساة واق الواق) تثير الخوف والرعب في نفوس المتلقين، مشاهدين وسامعين وقراء على السواء.

عنوان (مأساة واق الواق) ينجز مفهومين متلازمين، مفهوماً اصطلاحياً باعتباره جنساً درامياً ومفهوماً واقعياً، وهما على هذا النحو من التلازم يتبادلان الدلالة تبادلاً تاماً.



البنية السردية في مأساة واق الواق:

من المناسب أن نعرف البنية بأنها (مفهوم ينظر إلى الحدث في نسق من العلاقات له نظامه)(12).

ومن المهم الإشارة إلى أننا لن نطبق المفهوم النقدي بشكل صارم على هذه الرواية، ذلك أن المؤلف لم ينطلق في بنائه لروايته من خلال مصطلح دقيق للرواية، ثم إن مفهوم الرواية نفسه قد تغير عن المفهوم السابق. فلقد (ظهرت إمارات التجديد على الرواية منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال أندري جيد، ومرسيل بروس، ... ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها.. كان لا مناص أمام تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية، من التفكير في شكل جديد للكتابة، فتغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التقليد النقدي بظهور البنيوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بواذر في كتابة جديدة للرواية) (13) الشخصية: إلى أن (مأساة واق الواق) رواية تقليدية، فهي تقوم على هذا التأسيس، معتمدة على طائفة من التقنيات والخصائص التالية: الشخصية، الزمان، الحبكة، الحيز (المكان) والحدث واللغة.

الشخصية :

للشخصية في (مأساة واق الواق) حضور مهم وقوي، فهي تشكل المحور الأهم الذي يقوم بنسيج السرد في الرواية.

إن شخصية هذه الرواية هي شخصية (العزي محمود) المؤلف نفسه وتكمن أهميتها من خلال (قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرق من أنفسهم كان مجهولاً إلى ذلك



الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهراً من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه) (14)

وما هو بدهي أن المؤلف قد قرأ الرواية الأجنبية في عصرها الذهبي ووقف على معالم شخصية هذه الرواية الذهبية، فالشخصية هذه في هذا العصر ((تمتعت بكل الامتيازات الفنية التي جعلها في طور من الأطوار، تتفوق على القدرات العقلية والبدائية العاطفية للشخص نفسه)) (15). وهي الشخصية التي نجدها في (مأساة واق الواق).

إن الشخصية في هذه الرواية تجمع بين الشخصية الحقيقية، في المفهوم التقليدي للرواية باعتبارها حقيقة لأنها من لحم ودم، تطابق الواقع الإنساني مطابقة كاملة، وباعتبار أن كاتبها هو المؤلف نفسه، الذي اتخذ لنفسه اسماً مقنعاً هو (العزي محمود) ثم هي شخصية ورقية تطابق مفهوم الشخصية في الرواية الحديثة لأنها تجمع بين الحقيقة والخيال بحسب "بارت". (16)، إذ يصبح (العزي محمود) متنقلاً بين الجنة والنار والأعراف يرى في مجاهل الأولى ما يحق بالظالمين المتألمين من عذاب الهون، كما يرى في رحاب الأخرى ما أعده الله لعباده الشهداء الذين ضحوا بدمائهم وأرواحهم في سبيل اليمن وكرامة الإنسان اليمني والخروج من مجاهل العزلة والظلم والظلام.

وليست الشخصية واحدة في (مأساة واق الواق) بل هي أكثر من شخصية، غير أن ما يهمننا هو التركيز على الشخصية التي هي المحور الأساس في السرد الروائي.

لقد تبين لنا أن عناصر التشخيص تتكون من:

1 مدى تعقيد التشخيص.



2 مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.

3 مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده (17). وهذه

العناصر تتمثل بشكل واضح في شخصية (العزي محمود) فهي الشخصية النواة التي

تألف وتدور حولها الشخصيات الأخرى:

وما يمكن قوله في هذا الموضوع أن شخصيات (مأساة واق الواق) على قدر من الانسجام والتناسق الفكري، وهي ذات اتجاهين متقابلين الأول يمثل فكر العزي محمود ومن هم على شاكلته من المطالبين بالثورة والتغيير، والثاني تمثل الطغاة، ويمثل محوره الأساس والده (ياجناه) وهو هنا الإمام يحيى حميد الدين والد (الوشاح) آخر إمام سفاوح في اليمن.

4 - إن الشخصية لعبت دوراً مركزياً ومكثفاً في البناء السردى مما يجعلها أهم عناصر بناء

السرد في الرواية.

اللغة والحدث :

صاغ المؤلف روايته بلغة وسط بين الفصحى والعامية وهي لغة أقرب ما تكون

للأسلوب الصحفي ، ووسطية الأسلوب محاولة منه ناجحة ، تؤهل روايته للقراءة في

أوساط الطبقات الاجتماعية في اليمن تلك التي أخذت حظاً من القراءة والكتابة والوعي ،

ذلك أن المؤلف يتخذ من هذا العمل وسيلة من وسائل التثوير والتغيير ، فجاءت روايته

بمناخ تحريض يخاطب القوى الفاعلة من علماء ووجهاء ومشائخ وجنود لكي تنتفض ضد

الوضع الجائر في اليمن .

إن بنية اللغة في هذه الرواية بنية ساعدت في إحكام السرد بشكل واضح وإحكام

بينتها ناتج عن جمعها بين ما يطلق عليه سوسير اللغة والكلام معاً ، فهي لغة لم تستغن عن



مقوماتها القواعدية من جهة ، كما هي لغة لم تهمل استخدامها اليومي ، بعبارة ثانية قامت اللغة في هذه الرواية على ثنائية لغوية مركبة من الفصحى والعامية الواضحة ، كما أن بنية هذه اللغة تقوم على أساس واضح من التناص الذي هو واحد من روافد الثقافة المعرفية للمؤلف نفسه ، ولعل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أبرز مكونات التناص في الرواية.

أما الأمر الآخر الملاحظ في لغة الرواية ، فهو التضمين الكثير لأشعار المؤلف ، تلك الأشعار التي يدعو فيها للتمرد على الأوضاع القائمة في العهد الملكي .
وإذا نظرنا في الحدث ، فإنه يتم في إطار التخيل داخل إطارين متناقضين أشد ما يكون التناقض وهما : (الجنة والنار) .

لقد حاول المؤلف أن يختار موقع الحدث اختياراً نابهاً وذكياً لينجز عدة أهداف :
1 لما كان الواقع الإمامي على درجة من الشدة والقسوة مما أدى إلى إحباطات مستمرة ، وقفت صلبة أمام أي تغيير ، فإن المؤلف لجأ إلى قوة غيبية ، يحقق من خلالها ما لم يستطع أن يحققه في الواقع . وهو بذلك يحفز ذاكرة اليمينيين ويضعها في مقدمة آليات الفعل ، تلك الذاكرة التي تستوعب تماماً معنى الإيمان بالغيب ، الذي من مقتضياته وجوب وجود الجنة والنار ، ضمن اليوم الآخر الذي سيؤول الجميع إليه وأن هذه الجنة إنما هي من نصيب الشهداء الذين سقطوا في سبيل الدفاع عن الحرية التي اغتصبها الأئمة الظالمون ، وأن النار إنما يقعد فيها الطغاة الذين حرموا الشعب من أبسط حقوقه المشروعة ، وهو بهذا التذكير إنما يكسر هذا الحاجز النفسي الذي اصطنعه هؤلاء الجائرون ، ويتمثل في أن الخروج على حكم الإمامة إنما هو خروج



- على الله ورسوله ، وأنه إذا كان هناك من إنسان يستحق العقاب في النار ، فهم الذين يظلمون الناس بغير الحق ، ويعزلونهم عن الحياة المسخرة بما فيها لسعادة الإنسان .
- 2 للتبشير بما أعده الله للشهداء الذين وهبوا أرواحهم ، رخيصة في سبيل رفع الجور والظلمات عن أمتهم وشعوبهم ، فلقد استحقوا تلك المنزلة الرفيعة من تكريم الله وما أعده في الجنات لعباده لأهم قضوا في سبيل أمتهم ووطنهم .
- 3 سحب القداسة من الحكام وهي قداسة ارتبطت بأبعاد أسطورية ودينية واجتماعية ، فمشاهد الحدث الروائي في كل من الجنة والنار كانت محاكمة صارمة ، فضحت زيف هذه القداسة التي حالت ومن زمن بعيد دون الإصلاح والتغيير .
- 4 لقد هدف الكاتب إلى أن يحقق مفهوماً أساسياً - وهو بالفعل كذلك - للجنة والنار ، هذا المفهوم الذي كان غائباً عن أذهان الكثير من أبناء اليمن ، وهو أن النار إنما تكون لعبيد شهواتهم ، أولئك الذين يستمرؤون العبودية والذل لغير الله ، كما أن الجنة إنما تكون للأحرار والشرفاء المؤمنين بقضاياهم العادلة .

ملاحظة بنوية :

الأسلوب الدرامي :

تظهر في أساليب (مأساة واق الواق) أساليب كثيرة ، ولكننا نحاول هنا أن نسلط الضوء على بعض الأساليب البارزة التي ساعدت في خلق نسيج بنوي واضح مما جعل السرد على درجة من التماسك .



إن الأسلوب الدرامي خلق حيوية المشهد وصنع منه أبعاداً هي في حقيقة الأمر من تقنيات في المسرح والسينما ، وأحب أن ذلك صنيع سيد قطب في (الظلال) والفرق بين الكاتبين سيد والزيري يتمثل في التكنيك من جانب وفي الهدف المباشر من جانب آخر . كان سيد يستهدف موضوع التربية : يريد أن يؤسس فكرياً نظرياً على قواعد ثابتة من الإيمان ، بينما كان الزيري في كتاباته ، حتى الشعرية منها يطمع أن يحقق موضوعاً ثورياً ، يريد أن يغير الواقع ، بأقصى سرعة ممكنة . لقد استطاع الزيري أن يخلق تنوعات من خلال تكنيك سردي أكثر قدرة على إبراز المشهد بتفصيلاته المختلفة ، وكان مقنعاً ، إذ وظف الحوار لتأكيد الواقع المراد تغييره ، متمازج الخيار والواقع تمازجاً التباسياً ، حتى ليكون التبادل بينهما أساس هذا المزج والالتباس .

أقام الجانب السردى من الرواية على بنى كانت هي أس (المأساة) بأبعادها المختلفة ، فهو يلقي في جهنم فقهاء المذاهب (الشافعي والزيدي) أولئك الذين دفع بهم التعصب إلى خلق التنافر بين أبناء الشعب الواحد مما يجعل صوتاً مجهولاً (في كل فترة من فترات التغريب .. بيننا (الفقهاء) في أسلوب ساخر أليم ويضحق قائلاً :

(... إن الحجارة الصماء في بلادكم والتراب والنبات والحيوانات أهدى منكم وأدنى إلى الرشد والحق فإنها كلها تنطق بالوحدة وتدعن لنا موسها وسلطانها فلا توجد في أرضكم حجرة يقال أنها زيدية أو شافعية ، كما لا توجد حشرة تقبل أن تنتمي أو تتعصب للإمام زيد أو للإمام الشافعي .. إذا كان هناك حيف فنثروا عليه ، وإذا كان



هناك أصنام حاكمة باسم المذهب فحطموها ، أما أن تمزقوا أنفسكم فهذا هو الفساد الذي ما بعده غباء . (18) .

ويعمضي السرد على هذا النحو معتمداً الحوار الذي يهدف لإقامة الحججة وهي حجة تطمع في إحداث زلزال يهز الوضع القائم وينسف بناه ، فيقام الحوار مع (الوشاح) الذي يرمز للإمام أحمد بن يحيى حميد الدين ، والوشاح هو في الأصل صاحب السيف الذي كان يقطع رقاب الأحرار ، ثم مع الإمام يحيى والد الوشاح ، ثم مع الأئمة الظالمين ، وعلماء السوء ، والصحفيين المنحرفين ، ثم يمر على بعض المقابر لأسر ذهب يجري الحوار معها . وإذا كانت المشاهد السردية قائمة على قدر كبير من التركيز الذي يعطي الموقف حقه من التفصيل ، ليخرج المرء بانطباع تقشعر له الجلود من الأهوال التي يلقاها الملقى في النار ، فإن المشاهد السردية في الجنة تتكرر ولكن بجانب مضاد تماماً ، فبينما كان الطغاة وأعوانهم في النار ، فإن الشهداء ، شهداء الحرية ، أولئك الذي ضحوا بأرواحهم من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية في اليمن وطمحوا في الحرية والمساواة ونشروا النور والمعرفة ، هؤلاء الشهداء نجدهم قد استحقوا مقابل ما بذلوا جنات النعيم المقيم .

وما يستحق الانتباه أنه جعل من أمير المؤمنين علي بن أبي طالب شخصية مهمة دار عليها معظم البناء السردية في الفكرة المقابلة لفكرة النار ، وهي الجنة ، فلقد ذهب إليها جميع الشهداء ليضعون بين يديه (مسألة شعب بأسره .. بل إنها مسألة مبادئ تمس العروبة كلها والإسلام والإنسانية .. بل وإننا نريد من وراء هذه الزيارة أن نعيد النظر في القيم



المثلى التي استشهدت أنت يا أمير المؤمنين في سبيلها ، واستشهد النفر الطاهر من آل بيتك
وفي مقدمتهم الحسين ...) (19)

إن خلفية هذه البنية الدرامية تاريخية واقعية ، فالزيري يطمع أن يحقق الهدف الأساس
والرئيس في (المأساة) ، وهو بالإضافة إلى التحريض والتنوير ، يريد أن يدحض هذه الحجة
التي اعتمدها كثير من الأئمة لحكم اليمن بالظلم والجور الفادح .

لقد كان هؤلاء يروجون فكرة أنهم من آل البيت ، وإذا كانت هذه الدعوى صادقة ،
فإنها على الحقيقة تبعة ثقيلة وشاقة ليتحملها من يدعيها ، بمعنى أن من ينتسب إلى هذا
البيت الكريم ، فإنه لا بد أن يكون خيراً خلفاً لخير سلف ، يحقق في واقع حياته حسن
القدوة والاتباع ، وما كان آل الأبيات الأطهار إلا مثلاً لتحقيق العدل والسماحة ورفع
الجور والظلمات .

لجأ الزيري لدحض حجة الظالمين بأن جعل الإمام علي بن ابي طالب ، وولده الحسين
(وقد سقطا شهيدين في سبيل ما يؤمنان به من مبادئ وأخلاق سامية ورائعة) ليقول بأن
هذا الوشاح وأباه ومن يحذو حذوهما إن هما إلا منتسبان اسماً للإمام علي والدوحة النبوية
الطاهرة ، ليحقق النية من خلال هذه الحبكة إنجازاً على صعيد الثورة المنشودة .
إن الاسلوب الدرامي الذي ساد كل الرواية هو الأبرز بين الأساليب ، ونجد أن الحوار
الذي قام على ضمائر مختلفة ، كضمير الأنا والهو ، والنحن ، والههم منح السرد قدرة على
أن يصبح كل نسق من أنساق الأفكار التي تعتبر بنية فكرية واحدة حيوية ، ومشهدية
على درجة من التفضيل إلى درجة أن تصبح كل نسق سيناريو يقوم عليه معظم فيلم
سينمائي ناجح بحسب الدكتور صلاح فضل . (20)

سيمائية المكان:



(...ثم إن الشيخ عبد القدوس استدعى الفيل فحضر فركبه وأردف حسن خلفه وسار به مدة ثلاثة أيام بلياليها مثل البرق الخاطف حتى وصل إلى جبل عظيم أزرق وفي ذلك الجبل مغارة.. فلما دخل الشيخ غاب مدة ساعة فلكية ثم خرج ومعه حصان ملجم إن سار طار وإن طار لم يلحقه غبار فقدمه الشيخ لحسن وقال له اركب .. فركب حسن الحصان وخرج الاثنان، فقال الشيخ لحسن يا ولدي خذ هذا الكتاب وسر على هذا الحصان إلى الموضع الذي يوصلك إليه ، ثم قال له اعلم يا ولدي أن جزائر واق الواق سبع جزائر فيها عسكر عظيم وذلك العسكر كله بنات أبكار ؟ وسكان الجزائر الجوانية شياطين ومردة وسحرة وأرهاط مختلفة وكل من دخل أرضها لا يرجع وما وصل إليهم أحد قط ورجع ...) (المجلد الثاني 1303-1305) .

تمثل جزائر واق الواق بعداً سيمائياً مباشراً ذا طابع رمزي هو الأساس الذي قامت عليه البنية السردية في (مأساة واق الواق) . وقد تضافرت بعض المكونات البنائية لتؤكد هذا المعطى الفني والموضوعي على السواء ؛ إلى درجة أن أصبحت هذه البنى تتبادل المواقع ، فالشيخ عبد القدوس في (ألف ليلة وليلة) يتبادل الموقع مع الشيخ سعدان في (مأساة واق الواق) والعزي محمود يتبادل الموقع هو الآخر مع الحسن البصري في (ألف ليلة وليلة) والحصان الذي منحه الشيخ عبد القدوس للحسن هو هذا الملاك الذي ضم بين جناحيه العزي محمود في الرحلة إلى جهنم ... وربما تبادلت المكان مع المكان ، فليست جهنم إلا جزر واق الواق المسكونة بالشياطين والمردة والسحرة والأرهاط المختلفة وكل من ذهب إليها لا يرجع .

إن البعد الرمزي يتضح من خلال هذه السيماء المكانية ، فليست واق الواق إلا حيزاً من خصائصه العزلة والخصائص ذات البعد الميتافيزيقي ، إذ سكانها الشياطين والمردة والسحرة والأرهاط المختلفة التي لا تخرج عن هذه الخصائص والصفات وليست هذه الجزر تنطبق إلا على هذا البلد المعزول الواقع في جنوب الجزيرة العربية .



أتاحت (واق الواق) كجزيرة خرافية للمؤلف آفاقاً من التخيل ومنحته مكونات فنية استغلها استغلالاً طيباً لتوصيل الفكرة . ولما كانت الأفكار الأساس في الرواية تحريضية يبتغي المؤلف من خلالها تغيير الواقع تغييراً شاملاً ، أرضاً وإنساناً ، فإن العنوان يحقق ما يسميه (ثيودوروف) بالنص الموازي ، بمعنى أنه يعد الرمز المفتاح لفكر الرواية وغايتها الرئيسية.

ولعل ما تجدر به الإشارة أن فكرة الرواية قد صدرت أساساً عن ترحال الشهيد الزيري باتجاه الخارج (عدن) ، (القاهرة) ، (الباكستان) ، فبينما رأى الشهيد مجال هذه العواصم ورأى ما يحتدم فيها من حركة وتزدحم فيها من أحداث وحياة ، تتبادل الحركة مع غيرها من البلدان ، كان اليمن رازحاً بين جدران الصمت ، محتقلاً بقبضة العزلة والغربة المخيفة ، يودع الأهل أبناءهم الراحلين من منطقة إلى أخرى الوداع الأخير ، فلعله لا يعود !!

(واق الواق) عنواناً ، جزائر لا يبلغها المرید إلا عبر رحلة خيالية سحرية خرافية لاستحالة بلوغها ، هذه الاستحالة التي تطلبت معجزة لتحقيق الترحال إلى مجاهلها النائية . والدلالة الإعجازية هنا – ومن خلال قراءة المستوى الثاني للنص – توازي ما يتطلبه التغيير ، تغيير واق الواق من جهود شاقة ومضنية لا يقدر عليها إلا الأكملون من بني البشر والصفوة من خلق الله . ولقد مثل الشهداء هذا النموذج من الخلق ، إذ استطاعوا أن يجعلوا من هذه المفازات البعيدة وطناً يتواصل مع الأوطان ومن هؤلاء الجن المردة والشياطين والسحرة أمة تطمع أن تنهض وتتقدم وتغزو الآمال الكبار لتأخذ حظها من الحياة كما تأخذ الأمم الأخرى بحظوظها من الحياة .

مقاربة نقدية :



لا يغيب عن الذهن أن (مأساة واق الواق) رواية لما تزل ضمن مرحلة (التجريب) لهذا الفن الجديد على البيئة الأدبية العربية بوجه عام والبيئة الأدبية في اليمن على وجه الخصوص، وهي - على هذا النحو - تتداخل إلى حد بعيد مع القصيدة الزبيرية ، لكأنها نثر لقصيدة مطولة من قصائد الشاعر الشهيد .

ولا بأس أن نشير إلى أنه من الصعب محاكمة أي إنتاج قديم لأي جنس من الأجناس الأدبية ، وفق المنظورات النقدية المعاصرة ، فهذا أمر لا يستقيم مع منهج البحث النقدي من قريب أو بعيد ، لهذا جهد الزبيري / الشاعر/ الكاتب الروائي أن يقدم لنا رواية مضمونية على درجة من الوضوح مبتعداً عن طرق المناورة التي يقتضيها السبك في الروائية الحديثة والمعاصرة ، ولربما قصد إلى ذلك قصداً ، منطلقاً من خلال احتفائها بالمضمون الذي هو غاية كنائية والدافع لها على السواء .

لقد أراد الزبيري أن يكون البناء السردى للرواية بناءً بسيطاً ومقبولاً ليتسنى لأكثر عدد من إخوانه وأبنائه اليمنيين فهمه وتدوقه ، فكانت اللغة سهلة وواضحة وكان التعبير مباشراً أكثر ما تكون المباشرة ، ولم يكن بالأمر السهل تقبل قراءة هذه الرواية في المجتمع اليمني ، فلقد كان يتداولها المهتمون بالحرية والانعقاد بكثير من الحذر والاحتياط والسرية ، لأن فيها دعوة صريحة للتحرر والانعقاد من قيود الظلم التي اصطبغت - جهالة وتجهيلاً - بنحو من القداسة الدينية .

ومن ثم فإن قبول الرواية وإطلاق هذه القصة عليها ، وفق ظروف الكاتب والواقع آنذاك لما يتماشى مع منهج النقد وموضوعية الناقد .



- 1 أبو عبد الله البكري : كتاب المسالك والممالك ، حققه وقدم له وفهرسه أدريان فان ليوفن ، وأندري فيري ، الدار العربية للكتاب ، بيت الحكمة ، قرطاج تونس ، 1992م ، ج1/190.
- 2 نفسه / 212
- 3 ألف ليلة وليلة ، دار العودة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1988م، ص
- 4 يطلق أهل اليمن لفظ (العزبي) على من اسمه محمد ، و(الجمالي) على من اسمه علي و (الوجيه) على من اسمه عبد الرحمن و (الفخري) على من اسمه عبد الله من باب التحجب.
- 5 محمد محمود الزبيري: (مأساة واق الواق) ، دار الحكمة صنعاء ، ط الثانية، 1985م/35.
- 6 ينظر ص /40 وما بعدها من الرواية.
- 7 نفسه / 85 .
- 8 نفسه /86 .
- 9 نفسه /86.
- 10 - نفسه /86
- 11 - مجدي وهبة: مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، 1974م / 574
- 12 - يماني العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ط الأولى، 1990م/193.
- 13 - د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، العدد 240، 1998م / 107
- 14 - نفسه / 90
- 15 - نفسه /90
- 16 - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ت. د منذر عياش ، ط(1) دمشق 72/87



- 17 - روجرب هينكل: قراءة الرواية ، ت: صلاح رزق ، دار الآداب ط(1) 1995م
160-231/
- 18 - مأساة واق الواق / 112 .
- 19 - مأساة واق الواق / 148 .
- 20 - ينظر : صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية دار سعاد الصباح ، ط(1)
1992م .

د. ماجدة حمود: الإبداع السردي بين الأنا والآخر
أستاذة النقد العربي الحديث والأدب المقارن في قسم اللغة العربية كلية الآداب/ جامعة
دمشق



لعل الرواية أكثر الفنون قدرة على تجسيد الحياة بكل تنوعها، إذ تجول في أعماق الإنسان وأفكاره، فنستطيع بفضلها تلمس أحلامه ورؤاه، كما نتلمس علاقته! لهذا كانت التعددية في الرؤية وفي اللغة إحدى أبرز جمالياتها.

بدأت لنا الرواية العربية في هذه الدراسة ممثلة برواية "باب الحيرة" لأنيسة عبود أنها ذات صوت شمولي لا تتيح الفرصة للتعبير أمام الآخر المختلف، مع أن جماليات الرواية في ديمقراطيتها، أي تعدد وجهات النظر في الحوار مع الآخر المخالف في الرأي، حتى في أعماق الشخصية قد نجد تعددا وصراعا بين رؤى مختلفة!

لذلك يمكن أن نقول: بأن الرواية صوت الأنا والآخر بامتياز! إذ لا تلغي هوية الأنا وإنما تفسح لها المجال لتعبر عن نفسها بكل حرية، فنعايش التنوع الذي يكمن في الأعماق، الذي هو رديف للقلق الإنساني، بما أن الإنسان لا يعيش حالة واحدة في كافة الأحوال والأزمان، وأنا لا نعرف حقيقة الأنا إلا في حوارها مع الآخر المختلف. وقد لاحظنا حين درسنا روايتين نسويتين (رواية "مدينة الوحوش" لإيزابيل الليندي، ورواية "باب الحيرة" لأنيسة عبود) أن رواية الليندي أكثر تنوعا في عرض وجهات النظر المختلفة حول الهنود الحمر، التي جعلت منهم (أنا) ذي يشكل أحد أسباب آلامها.

تتجلى محاولة الخلاص وخلع أحذية السنوات البالية لدى (زينب) عبر الممارسة الفنية أو البحث العلمي لدى (رولا) فتسير الشخصية نحو المستقبل بعيدا عن الماضي المتخلف، خاصة بعد تجربة العيش في فضاء مختلف (أميركا) لهذا نجد زينب تقول "آن الأوان (خلع أحذية السنوات البالية) وإلا لن أرسم شيئا مهما، خاصة بعد عودتي من أمريكا، حيث مئات السنين تفصل مدينتي عن نيويورك... لكن بالنظر إلى الأمام ألغي هذه السنوات." (ص148)



إن الاحتكاك بعالم آخر، يوسّع أفق الإنسان، ويزيده وعيا بمدى تخلفه، ويجفّزه على تجاوزه، لذلك بدأت (زينب) تشعر بالمسافة الحضارية التي تفصل مدينتها المتخلفة عن مدينة الآخر الغربي المتطور، فتقارن قدارة مدينتها وفوضاها بنظافة مدينة نيويورك وانتظامها، مما يدفعها إلى البحث عن طريق يوصلها إلى مستقبل أفضل، نلاحظ أنها بدأت تتلمس ملامحه في العمل والإبداع والتميز! وفي التمسك بالعادات الأصيلة، وفي نبذ عادات الآخر الغربي، فقد رفضت (زينب) الرقص مع شاب أميركي، فيقول لها سامي (المتأمرك) "هذه إهانة ماذا لو رقصت معه؟ فتردّ عليه: هذا الرقص ليس من عاداتنا... لماذا علي أن أغيّر عاداتي هنا وأنا في مجتمع غريب؟ فيجيبها لأنها عادات الأقوى.. الأقوى يفرض ثقافته وعاداته وطريقة حياته. " المدهش أن (زينب) التي رأيناها في الرواية شديدة الرغبة في تأكيد الذات العربية وأصالتها، تجيبه: "معك حق" مما يبرز تسليمها بوجهة نظره، نعتقد أن مثل هذا الردّ يجسد قلق الانتماء لديها إذ سرعان ما تتخلى عن وجهة نظرها الرافضة لعادات الآخر!

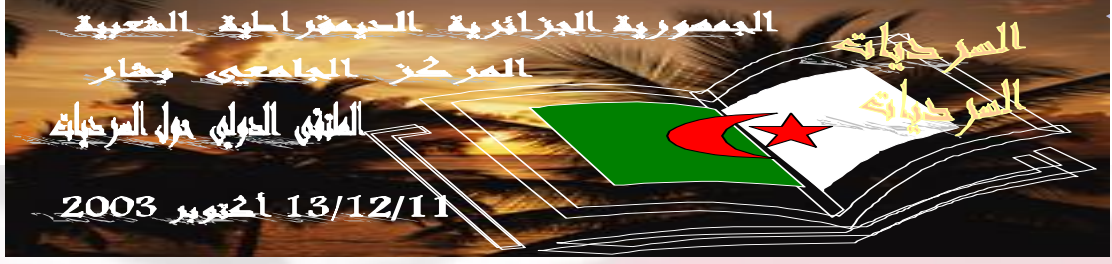
سمات الحوار مع الآخر:

لا تؤمن شخصيات أنيسة عبود في "باب الحيرة" بالحوار مع الآخر الأمريكي، لأنه يزرع فكرة مسبقة في أذهان الناس وينطلق منها "بأن العرب يعيشون في صحراء، يقتلون ويعتدون على إسرائيل...". (ص241)

حاولت الكاتبة أن تجسد لنا عبر الحوار مع الذات ومع الآخر أزمة الشخصية العربية وقلق انتمائها، وقد تبدى لنا ذلك في سرعة تراجعها عن وجهة نظرها أثناء حوارها مع الآخر (سامي المتأمرك) الذي يذكر (زينب) بأن الآخر القوي يفرض عاداته، فتقبل وجهة نظره دون أية كلمة سوى (معك حق) مع أننا وجدناها تبحث عما يحمي هويتها وأصالتها! لذلك نستغرب أن تنتقل الشخصية بعد جملة واحدة من خط الدفاع عن الهوية إلى النكوص والاستسلام لمنطق القوة التي تمسخ الذات!



- هل تعني سرعة الاستسلام لوجهة النظر الأخرى، خللا في بناء الشخصية؟ أم إنها
تعكس حالة المثقف العربي الذي لم يعتد على تقاليد الحوار مع الآخر المختلف؟
من هنا نستطيع أن نلاحظ في الحوار قهقري صوت الآخر (الأمريكي) أو تغييبه! مع أن
معظم أحداث الرواية تجري في فضائه! لتأمل كيف يتحدث العرب نيابة عن أمريكا
_ "أكره الظلم واستعباد الشعوب أكره القهر
_ ولكنها تنادي بحرية الشعوب وحقوق الإنسان
_ إنها تكذب وتساعد الصهاينة على الاعتداء علينا، نحتكم لها... كيف يكون ذلك؟
_ كلام أبي صحيح، تنصّب نفسها حكما، وهي الخصم"...
شاعت في هذا الحوار القصير صيغة الغائب التي هي أبعد ما تكون عن الصيغة المناسبة
للحوار (لكنها تنادي، تكذب، تساعد...) فيتم عزل صوتها، وإبعادها عن صيغة
المواجهة (صيغة الخطاب والمتكلم) كأن هناك رغبة لا شعورية في إلغاء الآخر لغويا! بما
أننا لا نستطيع إلغاءه واقعا!
وما يؤكد هذا القول ذلك الحضور الباهت للآخر أن الندوة التي تقام على أرضه
(أمريكا) وهي فرصة لإنشاء حوار صريح بين (الأنا) والآخر، لكن نلاحظ أن المهجوم
قد حصل بعيدا عن صيغة الخطاب، التي تضفي حيوية على الحوار وتفسح المجال لحرية
التعبير، وحين استخدمت بهذه الصيغة نفاقاً أن الحوار عربي لا أمريكي! تقول رولا تفي
محاضرتنا:
... إنه يدعو إلى حماية البيئة، وهو الذي يلوثها... مقابر النفايات، استخدام المواد
المشعة...
_ قولي هذا الكلام للحكام العرب الذين يقبضون ثمن النفايات
_ الحوار لا يكون بهذا الشكل مفيدا... إنك تطلق اتهامات وأنا أطلق حقائق، ألا
يكفي ما تفعله



.... إسرائيل بمياه جبل الشيخ

_ أنا لست أميركيا، أنا عربي، وأحكي من غيرتي على العرب(ص228)
في ندوة علمية يفترض نشوء حوار موضوعي بين الأنا والآخر، يغيب صوت الآخر،
فيتم الحديث عنه بصيغة الغائب! وتحتل لغة الأنا على الآخر ساحة الصراع، كأن
هناك رغبة في رفض الحوار معه! مادام أسير أفكار جاهزة عن العرب.
وحين يحصل حوار بين الأنا والآخر فإنه يتسم بالاستفزاز والتوتر، إلى درجة الاحتكام
إلى السلاح!! فمثلا حين يسأل السائق رولا:
_ " أنت عربية إذاً طبعاً_ إرهاب يعني
_ أجل أنا إرهاب، انتبه إذاً قد أخطف سيارتك
جمدت عينا السائق ثم امتدت يده إلى جيب خفي في مقعده، وأخرج مسدسا
ضخما...هلعت رولا وقد اصفر لونها
تبدو لنا لغة التوتر والاستفزاز جلية في هذا الحوار القصير (إرهاب، أختطف سيارتك،
جمدت عينا السائق، أخرج مسدسا، الهلع، الاصفار) فنلمس التحدي اللغوي المسند
إلى (الأنا) التي تسند إليها فعل الخطف الوهمي، في حين تسند للآخر (أخرج المسدس)
الفعل الحقيقي، فيكون الهلع هو الرد الطبيعي للشخصية العربية .
وقد وصلتنا وجهة النظر الأميركية، في أغلب الأحيان، عبر شخصيات عربية متأركة،
تمدح إنجازات أمريكا، وتهاجم العرب، يقول ميشيل، بعد أن عرفته زينب بأبي ذر
"...أنتم العرب تحتاجون إلى أعوام طويلة كي تخرجوا من ثوبكم العتيق، وتدخلوا ثوب
الحضارة الحديثة؟
ترد عليه زينب: "أنت تقول ذلك؟ هممت أن أصفعه...لكن أبا ذر سبقني وبصق في
وجهه"



بلغ الحوار هنا غاية التوتر حتى وصل درجة الصفع و البصاق لمن ينتقد العرب، وهذا

خير دليل تركز حول الذات ورفض الحوار مع الآخر المخالف!

يتضح لنا أن علة هذا الرفض للآخر حين نجد الذات العربية تملك الحقيقة في حين أن

الآخر (عمار) الذي يمثل الآخر الأمريكي يجهلها، لذلك تقول له: أنا أقول الحقيقة"

"أنت كذاب ومنافق... يجب أن تعلم بأنك تتحدث إلى فنانيين، وليس إلى أميين

... كأنك لم تسمع ببلد اسمه العراق، ولا بسرقة مدينة اسمها القدس".

يبدو الآخر مغيب بطريقتين الأولى: حين تستخدم المؤلفة صيغة الغائب، والثانية: حين

تجعل شخصيات عربية متأمركة تنطق باسمه!

لكننا نلمس حضورا سريعا للآخر أحيانا، فينشأ حوار ذو ملامح موضوعية بين (الأنا

والآخر) أي بين جورج وزينب التي تصفه بنبرة مشوبة بالسخرية "كم كان رقيقا هذا

الـ"جورج" وبما أنه يمتلك صفات إيجابية لذلك لا يستحق أن يحمل هوية

أمريكية! قلت له: كأنك لست أميركيا، ضحك وسأل: لماذا؟

_ نحن نعرف أن الأمريكيين أجلاف أنانيون، دمويون... هكذا تصورهم الأفلام

الأميركية، يعني

كما تصوروننا أنتم أيضا

_ الأفلام شيء، ونحن شيء، إننا بشر ككل البشر منا المهذب والفنان... (ص281)

يبرز سوء التفاهم بين الأنا والآخر في تلك الصورة التي يكوّنها العرب عن الأمريكيين،

فهي صورة مشوهة (أجلاف، أنانيون، دمويون) وهي الصورة نفسها التي كوّنها

الأمريكيون عن العرب، أما السبب في ذلك فالأفلام الأمريكية التي تحملها البطلة

مسؤولية التشويه هذه،، لكن اللافت للنظر أن هذه الأفلام تظلم العرب والأمريكيين

على السواء! وهذا أمر غير منطقي، لأن تشويه صورة الذات الأمريكية لا يمكن أن

يكون كنسبة تشويه العرب!



لكننا نلمح الموضوعية في حوار (جورج) حين يبيّن أن السينما أساءت للذات، كما أساءت للآخر، لأنها كانت بعيدة عن الواقع الأميركي، تنزع السمة البشرية عن الإنسان، حين تقدم جانبا واحدا منه، وتهمل الجانب الآخر! رغم صفاته الإيجابية التي يتمتع بها هذا الفنان فإن المرأة العربية (رولا) لا تستطيع أن تتجاوب مع مشاعره، لذلك تقول له:

_"أرجوك ابتعد عني... أنا لا أقدر أن أحبك أنت تحديدا!"

_ لماذا؟

_ لأنك أميركي... سأرى في سريك أخي الذي قتل في حضني، سأرى ابنتي العمياء على باب

بيتك، سأرى أوه... دعني يا جورج، أنت رقيق لطيف ولكن

_ كما تشائين!. "(ص319)

يرزح الإنسان العربي تحت عبء صورة الأميركي المعتدي الذي يمدّ بالقوة آلة العدوان الإسرائيلي، فتعيش هذه الصورة على حساب صورة الشاعر الرقيق، الذي ترفض مشاعره المرأة العربية، كأن الكاتبة ترفض أن تزحزح الآخر عن صورته النمطية السلبية، لهذا بدا لنا الحوار مبتورا، لا يدافع فيه الآخر الإيجابي عن نفسه، ليخرج من القالب الذي وضع فيه! فكانت كلمة كما تشائين! إذعانا من الحوار للنمط، الذي رسمته العلاقة المتوترة مع الآخر! وبذلك طغت الصورة المشوّهة للآخر على الصورة الموضوعية، حين لم نجد هذا الآخر يدافع عن نفسه!

إذا لم تستطع الشخصية العربية أن تخرج من ذاكرتها وآلامها التي سببها الآخر المعتدي، وقطعت أية إمكانية للتواصل مع الشخصية ذات البعد الإنساني، بعد أن وضعت في خانة واحدة، خاصة أن صورة الآخر في ثوبه العسكري والسياسي تلح على وجدانها، لذلك لم تستطع أن تراه في ثوبه الإنساني، الذي عرفناه عبر نماذج مشرقة، دفعت



حياتها ثمنا للدفاع عن العرب (حين وقفت راشيل كوري الأميركية في وجه مجزرة إسرائيلية تريد هدم بيت عربي في فلسطين)

أما الآخر الأمريكي الذي هدد (رولا) وطلب منها التوقف عن محاضراتها التي تتحدث فيها عن دفن النفايات النووية في العالم الثالث، فإننا لا نلتقي به، ولا نسمع سوى تهديداته (عبر الهاتف وعبر الرسائل) تسردها لنا رولا، في حين جسدت إيزابيل ألبيندي في "مدينة الوحوش" الآخر الغربي بلحمه ودمه وآرائه المتنوعة التي تصل حد التناقض (أميرا توريس، بالدومير، أريوستو، ليبلاك، سانتوس، كاتي...) وقد أفلحت في مدّ جسور التواصل الإنساني بين (الأنا) أي الهنود الحمر وبين الآخر (العرب) عبر الطفلين (أليكس، نادية) حتى تحولا إلى حماة للهنود الحمر يفاوضان الغربيين وينقلان روعة الحضارة الهندية التي هي نقيض للحضارة المادية للغرب!

يعاني الحوار مع الآخر في "باب الحيرة" ما يعانيه في حياتنا الثقافية من هموم (إقصاء لرأي الآخر، وإذا حصل الحوار فإنه يبدو قصير النفس، يغلب عليه التوتر، أو البتر والتوقف المفاجئ عن الحوار...)

مما يسهم في إضعاف العنصر الدرامي، وفي الوقت نفسه يبقى الآخر ضمن سجن الصورة النمطية.

بدت لنا الرواية العربية في هذه الدراسة ممثلة برواية "باب الحيرة" لأنيسة عبود أنها ذات صوت شمولي لا تتيح الفرصة للتعبير أمام الآخر المختلف، مع أن جماليات الرواية في ديمقراطيتها، أي تعدد وجهات النظر في الحوار مع الآخر المخالف في الرأي، حتى في أعماق الشخصية قد نجد تعددا وصراعا بين رؤى مختلفة!

لذلك يمكن أن نقول: بأن الرواية صوت الأنا والآخر بامتياز! إذ لا تلغي هوية الأنا وإنما تفسح لها المجال لتعبر عن نفسها بكل حرية، فنعايش التنوع الذي يكمن في



الأعماق ، الذي هو رديف للقلق الإنساني، بما أن الإنسان لا يعيش حالة واحدة في كافة الأحوال والأزمان، وأنا لا نعرف حقيقة الأنا إلا في حوارها مع الآخر المختلف. وقد لاحظنا حين درسنا روايتين نسويتين (رواية "مدينة الوحوش" لإيزابيل الليندي، ورواية "باب الحيرة" لأنيسة عبود) أن رواية الليندي أكثر تنوعا في عرض وجهات النظر المختلفة حول الهنود الحمر ، التي جعلت منهم (أنا) وجعلت من الغربيين (آخر) فأفسحت المجال لكلا الفريقين أن يعبر عن رؤيته الخاصة به، في حين هجست رواية "باب الحيرة" بهموم الأنا، حتى كادت تلغي الآخر، (الأمريكي) مع أنها اختارت أمريكا فضاء مكانيا تتحرك فيه الشخصيات!

لعل السبب في ذلك أن الآخر يجثم في وجداننا في ثياب العدو! لهذا تمّ إلغاءه في "باب الحيرة" عن طريق منعه من استخدام لغته الخاصة، من هنا كثر استخدام ضمير الغائب الذي يختزل صوت الآخر ويسيطر عليه عبر لغة سردية، لا يمكن لها أن تجسد الصوت الخاص للشخصية، كما تمّ إلغاءه عن طريق إبراز صوت العربي المتأمرك الذي يتحدث باسم الآخر! وإذا سمعنا صوته فإننا نسمعه مبتورا تارة ومستفزا تارة أخرى، مما يمنع أي حوار موضوعي هادئ بين الأنا العربية والآخر!

في حين تجسد لنا الآخر الغربي في رواية الليندي عبر مشاهد حوارية متعددة الآراء إلى درجة التناقض (هناك من يرى ضرورة تدمير الهنود الحمر وهناك من يسعى لحمايتهم) وقد حاولت الكاتبة أن تبني جسور تفاهم بين الأنا (الهنود الحمر والآخر (الغرب) عبر الطفلين (أليكس ونادية) اللذين يملكان كاهنود روحا بيضاء نقية تمكّنهما من أداء رسالة التواصل بين الهنود الحمر والغربيين، بل توكل إليهما مهمة حماية الهنود من أبناء جلدتهم الغربيين.

يبدو حضور الآخر في رواية الليندي منذ العنوان "مدينة الوحوش" الذي يدهشنا في جمالياته، إذ يخالف أفق توقع المتلقي، حين يظن أن مدينة الوحوش هي مدينة الهنود



الحمير، فيكتشف أنها مدينة الغربيين التي تخلو من القيم الإنسانية! في حين كان العنوان في رواية أنيسة عبود "باب الحيرة" نلمس في دلالاته الذات العربية المأزومة التي تدخل قرنا جديدا مليئا بالحيرة والتساؤلات، هل تنتمي إلى العصر بكل هزائمه؟ أم تنتمي إلى الماضي بكل أمجاده التي تجسدت في شخصية أبي ذر؟

لذلك بدت الشخصية العربية فيها مشغولة بأسئلة الذات المؤرقة بهموم وطن مازال الآخر (أميركا) يطعنه دون توقف! تحاول الرد على الآخر والدفاع عن الذات بالنكوص نحو الأعماق، لا بالانفتاح والحوار، من هنا لاحظنا طغيان صوت واحد (صوت المثقف المأزوم) بل كثيرا ما تختلط الأمور على المتلقي، فتعدد أسماء الشخصيات لا يؤدي في كثير من الأحيان إلى تعدد في الرؤى والأفكار، خير مثال على ذلك الشخصيتين الرئيسيتين (زينب ورولا) فطغى صوت واحد تقريبا هو صوت المؤلفة الذي تهاهى مع شخصية (زينب) لهذا احتلت الفضاء الروائي للشخصيات النسوية، في حين بدا صوت الرجل باهتا إذا ما قارناه بصوت المرأة.

لذلك لم نستطع أن نتلمس في "باب الحيرة" الفروق اللغوية والثقافية في حوار الشخصيات كما تلمسناها في رواية "مدينة الوحوش" (لغة المراهق، العالم، الكاتبة، الكولونيل، الطيبية، ...) وإن كنا قد لاحظنا لدى الليندي أحيانا لغة تتجاوز إمكانيات الشخصية (المراهق أليكس يتحدث بلغة الكبار) أخيرا نعتقد بأن علاقة متوترة مع الآخر (الأمريكي) من بين الأسباب التي يمكن لها أن تعوق حوارا موضوعيا هادئا، بالإضافة على أننا مجتمع لم يعتد لحوار، يطغى فيه يصوت واحد يقمع الأصوات المخالفة!

الحواشي:

1. إيزابيل ألييندي "مدينة الوحوش" دار البلد، دمشق، 2003، ص 38

2. المصدر السابق، ص 60



3. المصدر السابق نفسه، ص 55.

4. نفسه، ص 234.

5. نفسه، ص 138.

6. نفسه، ص 17.

7. نفسه، ص 141، بتصرف.

8. أنيسة عبود "باب الحيرة" دار كنعان، دمشق، 2002، ص 115.

د.محمد سعدي : البنية السردية في رواية ما تبقى لكم

أستاذ الثقافة الشعبية

جامعة تلمسان / الجزائر

الخطاب الروائي:

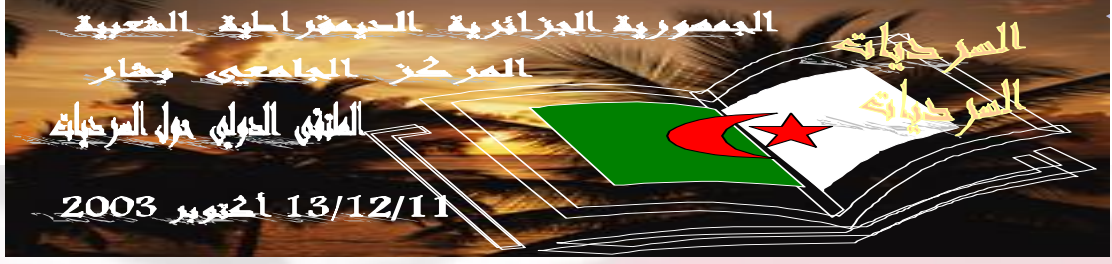
" ما تبقى لكم " التجربة الروائية الثانية للشهيد غسان كنفاني بعد " رجال في الشمس " ، طبعت لأول مرة سنة 1966 ، أحداث الرواية تتمحور حول ثلاث شخصيات ، حامد ، مريم وزكريا والذين يتقابلهم ويتناقضهم يترجمون رمزا واحدا للمأساة الفلسطينية في المنفى بأبعادها النفسية ، الاجتماعية والسياسية . شخصية حامد بطل الرواية يستقر مع أخته مريم في غزة بعيدا عن الأم التي بقيت في الأردن منذ يوم سقوط مدينة يافا ، منذ أكثر من ستة عشر عاما .



أما الأب فقد استشهد وحامد لا يزال طفلا صغيرا . هكذا ، في غياب الأم والأب ، وفي أرض المنفى ، يعيش حامد مع أخته في انسجام تام . تمثل بالنسبة إليه الأم والأخت والزوجة . ويمثل لها الأب والأخ والزوج ولكن هذا الانسجام وهذا التمثيل الشخصي وان دام ستة عشر عاما ، سرعان ما يتحول إلى جحيم وانفصال وعداء نتيجة تدخل شخصية زكريا الذي يفجر هذا الفضاء ويفتته . شخصية زكريا ، شخصية ترمز للاستسلام والتخاذل والخيانة : ابتداءً خيانتته بوشايتته عن سالم لعسكر اليهود . ثم خيانتته لشرف حامد ين عقد علاقة غير شرعية مع مريم . زكريا ، يظل في نظر حامد رمز الخيانة الاجتماعية والسياسية ، ولكنه ، لصيانة ما تبقى من الشرف يقبل تزويج أخته بدون ثمن لهذا الخائن التن . فهي حامل قبل الزواج . نتيجة هذه الأحداث القذرة والتنتنة يقرر حامد رمز المقاومة والرفض إعلان قطيعته مع هذا الفضاء السليبي المهزوم ، ويقرر الهروب متجها نحو الجنوب عبر الصحراء باحثا عن أمه رمز الخلاص . في طريقه عبر هذا المكان مترامي الأطراف ، يواجه جنديا من قوات العدو مواجهة عنيفة بعد أن يخلصه من سلاحه ويتصدى له بكل قوة . أما مريم ، تبقى في البيت تعيش الزميين : الماضي بكل ثقله مع دقائق تلك الساعة التي علقها حامد ذات يوم على الحائط . والحاضر البخس واليأس مع دقائق الجنين الذي زرعه في أحشائها ذلك التن . وبين الدقتين ، دقائق الساعة ودقائق الجنين ، تقف مريم لتكشف الحقيقة، حقيقة زكريا الخائن الذي يطلب منها إسقاط الجنين . فتعلن صرختها الأولى والأخيرة لتنتهي بها إلى قتل زكريا . أما حامد الذي اختار الطريق الصعب ، يبقى في صراع مستمر مع العدو ، فبرغم طلوع الشمس ، ما يزال قابضا عليه ، ولم يعلن قراره النهائي ، المصيري والتاريخي .

البنية السردية :

سنحاول دراسة التقنيات الفنية التي اعتمدها غسان كنفاني في بناء المنظور السردية ومستوياته المختلفة . أي نحاول دراسة نمط السرد والأصوات السردية داخل النص الروائي



. وبالمفهوم الجيني ، البحث في تحديد طبيعة التركيز وفاعل التركيز والموضوع المركز وهذا لا يتحقق تحديده إلا بالكشف عن سؤال القول وقائل القول داخل الفضاء اللغوي والتعبيري للنص والمتمثل في : -

من يتحدث ؟-

كيف يتحدث ؟

- مع من يتحدث ؟

- وعن أي شيء يتحدث ؟

وبعبارة أخرى :

- قائل القول .

- طبيعة القول .

- متلقي القول .

- موضوع القول .

نستعين بتقسيم جيرار جنيث في تحديد هوية وحركية الراوي التعبيرية داخل الخطاب الروائي لكي نصنف رواة " ما تبقى لكم " .

يقسم الرواة إلى أصناف متباينة .

وكل صنف يمتاز بنمط خطابي خاص ، وعلاقات لغوية سردية مع العناصر البنيوية

لنص كالشخصيات ، الزمن ، المكان ، الأشياء ، اللغة .

الصنف الأول :



عندما يكون الراوي شخصية رئيسية في الرواية . فهو يحكي عن نفسه وعن كل ما يدور في فلكه مستعملا صيغة " أنا المتكلم " .

الصف الثاني :

عندما يكون الراوي شخصية ثانوية في الرواية ، يروي الأحداث باستعمال هو الآخر ، ضمير المتكلم أنا ، فهو سارد متضمن في نص الرواية .

الصف الثالث :

عندما يكون الراوي شخصية غائبة عن أحداث الرواية . وبالتالي فهو مستقل عنها وغير مرتبط . إن أهم ما يميز رواية " ما تبقى لكم " هو تعدد الأصوات والرواة واختلاف طبيعتهم وطبائعهم .

الراوي الكاتب :

لعل أول راو نقرأ خطابه ونسمع إليه منذ الصفحة الأولى من الرواية هو الكاتب نفسه - غسان كنفاني - الذي يطل علينا من خلال إمضائه لنص الإهداء الذي يتصدر نص الرواية .

" إلى خالد ... العائد الأول الذي ما يزال يسير " غ.ك .

إن نص الإهداء بكثافته الرمزية والدلالية يرتبط ارتباطا عضويا بنص الرواية . وقد تبنى هذا الخطاب صوت رمز إلى هويته بحرفي "غ.ك" واللذين بدون أدنى شك يوحيان إلى غسان كنفاني الذي يتحرك كراو واقعي وحقيقي من لحم ودم . لقد أقحم نفسه في هذا الفضاء الصاحب والعنيف من خلال هذا الإهداء .



إن هذا الاقتحام ليس بريئا أو مجانا لكاتب محنك مارس كتابة القصة والرواية المسرحية والمقالة الصحافية . فهو واع بالإمضاء الشخصي وقيمه الفنية والجمالية والواقعية وعلاقتها بالقارئ .

إن غسان كنفاني الروائي الراوي يبحث عن فصل الملتقى الواقعي العربي والذي هو من لحم ودم له شعور وله مواقف عن الملتقى الخيالي المصنوع من حبر وورق ولا يتحرك إلا داخل نص الرواية .

فحضور غسان كنفاني راويا منذ البداية وبهذه الطريقة يترجم عدة وظائف أساسية في مقاربة نص " ما تبقى لكم " ابتداء من عملية

توجيه القراءة توجيهها داخليا باطنيا ، وبالتالي تهيئة القارئ لمسيرة بطل الرواية قد يكون صورة مصغرة أو مكبرة لبطل نص الإهداء : خالد. هذا من جهة، ومن جهة أخرى دعوة هذا القارئ أيضا ، للمشاركة في إعادة نسج الفضاء الرمزي والإيديولوجي للنص الكبير

إن علاقة غسان كنفاني الروائي الراوي بالقارئ عبر هذا النص الصغير تنبض بشحنة اجتماعية ، نفسية ، سياسية قوية . وبالتالي تبحث في تدعيم الثنائية الفنية الأساسية والجوهرية والتي كثيرا ما تساءل عنها إزاء هذا العمل الروائي والمتمثلة في ربط الكتابة بالواقع من خلال سؤاله : " لمن أكتب أنا " . فاعتقادنا ، إن غسان كنفاني من خلال هذا الإهداء قد وصل إلى مبتغاه ، وهو مس القارئ الذي ربما يصعب عليه فهم الرواية .

إن نمطية هذا الخطاب السردى الصغير والدقيقة الصوتية لسارده تتحرك لتصب في مخيلة القارئ العربي عبر محور داخلي خارجي ، يربط الفضاء الواسع الواقعي الفلسطيني بالفضاء الضيق المتخيل الروائي



نص الإهداء

غسان كنفاني

نص الرواية

القارئ

الواقع

نقرأ هذا الرسم السردي الذي يشيعه نص الإهداء كما يلي :

الراوي غ.ك من خلال نص الإهداء يدعو القارئ لقراءة نص الرواية التي حملها غسان كنفاني رسالته المستمدة من الواقع والتي يريد بثها لهذا القارئ .

النص الإهداء ، فبرغم بساطته وصغر حجمه ، فهو يحمل بين طياته الرمزية والدلالية عدة وظائف .

1- وظيفة ابلاغية:الروائي

الراوي يبحث من أجل إبلاغ القارئ العربي برسالته عن خالد الرمز الفلسطيني الذي لم يمت ولم ينته ، فهو خالد زمنيا .

2- وظيفة انتباهية:الروائي

الراوي ، يهدف إلى لفت انتباه القارئ العربي نحو خالد الرمز الذي ما يزال يسير . وما السير إلا ترجمة للامتداد والاستمرار التاريخي للكفاح المسلح الفلسطيني ومواصلة المسيرة والمقاومة . فخالد رمز البطل الفلسطيني لم يحقق رغبته بعد . والمسيرة النضالية متواصلة .

3- وظيفة إيديولوجية:



غسان كنفاني يكشف عن الموقف الصامد والثوري لخالد الرمز الذي ما يزال يسير ويناضل ، وبالتالي فإن نص الإهداء هو دعوة لقارئه إلى المساندة وتدعيم السير والمسيرة والنضال .

4- وظيفة تأثيرية :

غسان كنفاني الراوي يبحث من وراء نص الإهداء عن تأثير في نفسية الملتقى وتحسيسه بالمسيرة الطويلة والشاقة التي بدأها ودشنها خالد العائد الأول من زمن الركود السلي ، ومكان الهزيمة والاستسلام إلى زمن الرفض والفعل الحركي الثوري .

5- وظيفة فنية لغوية:

غسان كنفاني الروائي الراوي قال من خلال خالد الرمز ما لم يقدر على قوله من خلال حامد بطل الرواية التي بقيت نهايتها مفتوحة على ألف سؤال وسؤال : هل حامد يقتل جندي العدو ؟ هل يعود عند أخته ؟ هل يموت في الطريق ؟ هل يصل عند أمه ؟ هل يتفاهم مع جندي العدو ويواصل الطريق سويا ؟ الخ من الأسئلة التي لا تنتهي .

الراوي الروائي ، من خلال خطاب الإهداء ، أفصح عن المجهول ، فحامد الذي هو خالد لم يمت ، تخلص من عدوه ، وواصل طريقه نحو الجنوب باحثا عن أمه . فهو ما يزال يسير ويقاوم ضد الصحراء وأهوالها والطبيعة ومظاهرها والعدو وأخطاره .

إن غسان كنفاني وان ظل غائبا من النص الكبير ، فقد استطاع أن يقول من خلال الإهداء خطابه الواقعي الإيديولوجي الذي بدا له أنه لم يقله في النص . فقد أفصح عنه منذ المقدمة.



من خلال تطابق البنية الدلالية العميقة لنص الإهداء مع البنية الدلالية العميقة لنص الرواية . نعتبر غسان كنفاني الروائي الأول والأخير للرواية .

الرواية داخل النص :

إذا اقتحمنا نص الرواية ودخلنا فضاءها الواسع . استقبلتنا أصوات عديدة ومختلفة ، وكل منها يريد أن يقول ويتحدث ويسابق الآخر في القول .

أما المتلقي ، فيكاد أن يتيه في خضم هذا التهافت الصوتي ، والتقاطع والتشابك ، إذا لم يكن حذرا وجادا في متابعة و "ملاحقة هذا العالم المختلط بهذا الشكل" (1) . إن هذه الأصوات في تقابلها وتناقضها تكشف عن صنفين أساسيين من الرواية والذين من خلال حركتهم التعبيرية يمكن تقسيم النص إلى قسمين ، برغم من أنه يكون جملة واحدة أو فقرة واحدة غير مجزأة إلى أقسام كما اعتاد في النصوص الروائية الأخرى .

القسم الأول : يتدأ من الصفحة 13 (وهي أول صفحة للرواية) ويستمر إلى غاية الصفحة 18.

من : صار بوسعه أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس ..

إلى: .. أخذت نسيمات باردة تغسله ، تلاشى الآن الضوء الأحمر تماما ، كأن يدي أطفأته" (2)

إن كل ما يحتويه هذا المقطع لا نسمعه ولا نرى أحداثه إلا من خلال صوت ورؤيا راو غائب عن أحداث الرواية .

يتحدث منذ البداية إلى النهاية بصيغة الغائب "هو" .

القسم الثاني: يمتد من الصفحة 18 إلى نهاية الرواية .



كل ما تبقى من النص والممتد عبر كل هذه الصفحات ، تتبناه ثلاث شخصيات ، وبالتالي ثلاثة أصوات ، كلها تتحدث بصيغة أنا المتكلم . الشخصيات الثلاث حامد ، مريم ، الصحراء ، تتعاقب على السرد وتتقاطع فيما بينها . الأصوات الثلاثة تشترك في حديثها

في استعمال صيغة أنا المتكلم ولكنها تختلف في رؤيتها للأشياء ، وفي زاوية الرؤية وفي مضمون الرؤية وفي طبيعة الخطاب الذي يجسد المرئي والمروي . وقد نتج عن هذه الاختلافات السردية ثلاثة خطابات تحدها المرجعية الموضوعاتية والرمزية الخاصة بكل شخصية راوية .

حامد — أنا — شخصية رواية حاضرة في أحداث الرواية.

مريم — أنا — شخصية رواية حاضرة في أحداث الرواية.

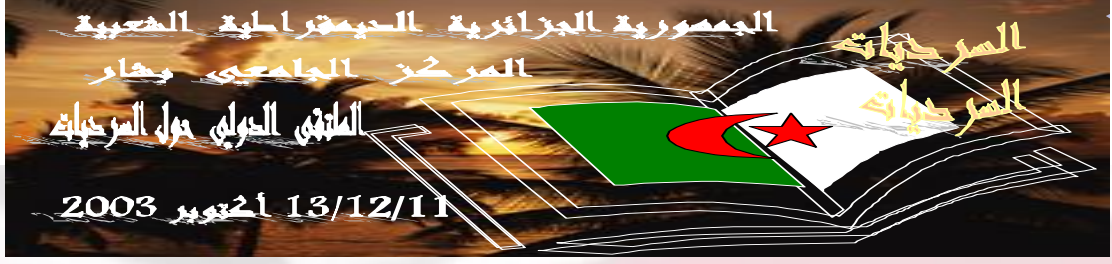
صحراء — أنا — شخصية رواية حاضرة في أحداث الرواية.

وراء كل مظهر للانا ، تظهر شخصية جديدة ، تفصح عن نفسها وتعبّر عن موقف خاص بها إزاء الأحداث والشخصيات والأشياء .

إن ميكانيزمات البنية السردية لنص " ما تبقى لكم " تبدو معقدة لتعدد الرواة وتشابك أصواتهم وتقاطعهم .

الراوي الأول : يتحدث باستعمال ضمير الغائب "هو" . فهو غائب عن

الأحداث ولم يشارك في حدوثها . يتحرك خارج هذا الفضاء الحركي الحديث . لكن ، هذا لم يحدد ولم يقلص من معرفته الكاملة والشاملة لكل ما يجري داخل الفضاء النصي .



الراوي الثاني : يتمثل في شخصيتي حامد ومريم ، كل واحد يتحدث ويرى الأشياء حسب منظوره الخاص ، ومن زاوية هندسية معينة. فهما شخصيتان محوريتان في أحداث الراوية .

الراوي الثالث : يتمثل في الصحراء . بالإضافة إلى كونها مكانا يحتوي أحداثا ، فهي شخصية راوية ، تتكلم وتحكي وتشارك حامد في سبك بعض الأحداث وهو في طريقه للبحث عن أمه .

الصحراء تتمظهر على مستوى النص كراوية تمتاز بالقدرة على السرد والتعليق والشهادة على كل فعل أو حركة أو قول يصدر من حامد .

الراوي غائب : هو

الراوي الغائب الذي يتستر وراء الضمير "هو" . أول صوت يخلقه الكاتب . فهو أول من يقحم الملتقى داخل فضاء "ما تبقى لكم" ، وبالتالي أول من يقدم شخصيات الرواية ويتحدث عنها من منظوره الخاص . فهو يمتاز برؤية بانورامية شاملة لكل الفضاء . ينقل بصدق تام وجهات نظر الشخصيات إزاء الأحداث كما ينقل بوفاء ودون تحريف أو تغيير حوارات الشخصيات ينقلها في

صيغتها الحية والطبيعية ، كما تنطق بها ، وكأن الملتقى حاضر في هذا الحوار ، أو كأنه واقف يشاهد هذه المشاهد بين الشخصيات وهي تتحاور فيما بينها . لتأمل هذا النقل : خارج الغرفة أمسكها (حامد لمريم) من ذراعها .

- لقد قررت أن أترك غزة .

ابتسمت فبدا فمها الملطخ بالحمرة جرحا داميا انفتح تحت أنفها .

- أين تذهب ؟



- سأذهب إلى الأردن عن طريق الصحراء .

- تهرب مني .

- لقد كنت كل شيء ، وأنت ملطخة وأنا مخدوع .. لو كانت أمك هنا ."

الراوي الغائب يضع أمام متلقيه نقلا مباشرا للمشهد . فالأحداث الكلامية منقولة في صورتها الطبيعية بكل العلامات الانفعالية ، التأثيرية التي تطبع كل حوارات حامد ومريم ، من تعليق ، استفهام ، تكتيمات ، صمت ، عنف ، صراخ . فالراوي الغائب عن الأحداث ، يريد أن يعطي لسرده طابعا موضوعيا .

فهذا الصوت ، وان كان يبدو خارجيا ، فهو يكشف عن مواقف داخلية باطنية للشخصيات . فحضوره ديناميكي ومتحرك . يتابع كل حركات الشخصيات ، ويساير بدقة متناهية كل الأحداث التي يحتويها هذا القسم الأول من النص . فهو يرى ويسمع ويسجل ثم ينقل بأمانة دون تدخل .

ابتداء من الصفحة 18 ، يغادر الراوي الغائب الفضاء السردي بصمت مطلق ، دون أحداث أي خلل أو فراغ سردي . يسكت دون أن يترك المتلقي يحس بذلك . يترك المجال التعبيري لشخصياته التي كان قد قدمها في البداية لتحدث عن نفسها وعن مصيرها ولتبوح مباشرة عن مكنوناتها تجاه الأحداث وتجاه بعض البعض وتجاه الأشياء .

يعطي الكلمة لحامد ولريم وللصحراء دون فواصل أو مقدمات .

الأصوات الثلاثة تتراكم وتتزاحم فيما بينها . تندفع لتقول كل شيء دفعة واحدة

إن الرؤيا السردية غير المحدودة وواسعة الآفاق ، أهلت الراوي ليحضر في عدة أماكن مختلفة (في الداخل وفي الخارج ، في البيت وفي الصحراء)، ووراء عدة شخصيات مختلفة المواقف والوضعيات.



إن الراوي الغائب يمتاز برؤية من وراء حسب جان بويون " ، أي أنه يعلم أكثر من الشخصيات وبالتالي يمتاز بسلطة سردية مطلقة ينتقل من مكان إلى مكان ، ومن زمان إلى زمان ، ومن شخصية إلى شخصية أخرى بدون معاناة . يرى ما في الداخل (مريم في البيت) وما في الخارج (حامد يمشي في الصحراء) . فهو يخترق الفضاءات الخاصة والعامة ، يدخل القلوب ، ويغوص في الأحاسيس ، يتعرف عليها من أعماق أعماقها بحيث يقول عن حامد والصحراء .

« وأمامه على مد البصر ، تنفس جسد الصحراء فأحس بدنه يعلو ، ويهبط فوق صدرها »

" واسعة وغامضة ، ولكنها أكبر من أن يجبها أو يكرهها . لم تكن صامتة تماما ، وقد أحس بها جسدا هائلا يتنفس بصوت مسموع . وفجأة انتابه الدوار وهو يغوص فيها " (3)

فهو يتحدث بدون وسيط عن شخصيتي حامد ومريم

يتحدث عنهما حديثا داخليا باطنيا (الأحاسيس والمشاعر) وحديثا خارجيا ظاهريا (الحركات ، الأوصاف والأقوال) . إن المتلقي يدرك الكنه الدلالي لفضاء "ما تبقى لكم" أكثر من الشخصيات نفسها المشاركة في بناء هذا الفضاء ، وذلك راجع إلى الرؤية الشاملة والثاقبة التي يمتاز بها الراوي الناقد والمصور والمسجل لكل شاردة وواردة في هذا المقطع الأول من الرواية .

لقد وفق غسان كنفاني في كيفية توظيف رواية الغائب بدون تقديمه وبدون إشعار المتلقي بذلك ، ودون إعطائه أدنى علامة عن هويته ، ولكن هذا لم يمنعه من تسخير كل القدرات التعبيرية والرؤيوية من أجل النقل والتغطية للمكان وللزمان وللأحداث



وللشخصيات دون هوادة ولا انقطاع أو خلل . وهذا ما زاد في قيمة العمل الروائي وزاده غنى وثراء فنيين معتبرين .

الشخصيات الراوية الحاضرة : حامد ومريم :

ما يميز هذا المستوى السردى والذي هو رهين رؤية وصوت حامد ومريم بالمقارنة إلى أصوات الرواة الآخرين ، إنه يمتاز بالفعالية والقدرة على الحديث والتحدث عن النفس وعن الآخرين ومع الآخر .

حامد يروي تجاربه الخاصة .

حامد يتحدث عن مريم ، عن الصحراء ، عن أمه ، عن أبيه ، عن زكريا ، عن سالم ، عن أم سالم .

حامد يتحدث مع مريم ، مع زكريا ، مع جندي العدو ، مع سالم ومع الصحراء . مريم تروي تجاربها الخاصة .

مريم تتحدث عن حامد ، عن زكريا ، عن أمها ، عن فتحة .

مريم تتحدث مع حامد ، مع زكريا .

خطابتهما (حامد - مريم) ، المتعددة تفجر الفضاء السردى وتوسع من دائرة الحكى . إن الملتقى الذي كان قد هياه الراوي الغائب الأول . يقتحم رويدا رويدا الفضاء النفسى والاجتماعى لحامد ومريم وبالتالي يتلقى ويتقبل بدون مفاجأة صرختها اللامتناهية إزاء القدر المحتوم .

مريم تسقط ضحية رجل نتن ولكنها تعلن صرختها وتثور ضده .

حامد يسقط ضحية التناة والخيانة ولكنه يعلن صرخته ويثور ضد هذا الفضاء

المنحط المهزوم .



المعاناة والصرخات التي صورتها خطابات حامد ومريم عبر أصواتهما اللامحدودة ورؤيتهما للأحداث والأشياء اكتسبت المتلقي معرفة عميقة لإعادة بناء وقراءة النص قراءة داخلية وتحديد محورية الدلائل الأساسيين والذين يترجمهما كل من حامد ومريم :
حامد الفار من العار متجها للبحث عن أمه ، الرمز الضائع والحلم المفقود المرتبط بالأرض .

مريم لم تصمد وتقع فريسة لخائن نتن ، اجتمعت فيه كل الخيانات الاجتماعية والسياسية .

هذه المعاناة والصرخات يتداول على سردها تارة حامد وتارة أخرى مريم .
فالشخصيات الراويتان تعرفان بعضهما البعض من الداخل. حديثهما عن بعضهما البعض حديث داخلي . على عكس حديثهما عن الشخصيات الأخرى ، فهو حديث خارجي شكلي ، إن الرؤيا السردية التي يمتاز بها حامد اتجاه الشخصيات الأخرى ما عدا مريم هي رؤيا خارجية . وصف الأب قبل أن يستشهد ويوم استشهاده ، وصف أم سالم وهي تبكي موت ابنها سالم ، وصف سالم ، وصف زكرياء . فالسرد لا يتعدى الجانب الشكلي الخارجي . إن الرؤيا السردية التي تسلطها مريم على محيطها هي رؤيا لا تتعدى الوصف الخارجي الشكلي ، باستثناء حديثهما عن حامد الذي أرادت أن تصفه من الداخل ، فالباقي كله وصف خارجي لشخصيات ، حتى حين تتحدث عن زكريا والذي فعل فيها فعلته اللعينة . فحديثها عنه حديث ضيق الرؤيا وسطحي المساحة ، وبالتالي تبقى غير قادرة على التغلغل في خباياها الباطنية ومعرفة أحاسيسه الداخلية

إن قسما كبيرا من النص بكل ما يدور في فلكه من شخصيات وأحداث ولغة وأشياء ، لا تتحقق وجوديته السردية إلا بفضل رؤية وصوت حامد ومريم ، شخصيتان



أساسيتان في رواية ، يمتازان بالفعل وقول الفعل . يتحملان بصورة مطلقة وظيفة القول
حاضرا ، ماضيا ومستقبلا .

شخصية الراوي :

الصحراء :

الصحراء في " ما تبقى لكم " تظهر كمكان يحتوي أحداثا . و كراوية تسرد وتصور
وترى أحداثا وكشخصية تشارك في صنع أحداث .

الصحراء : مكان + شخصية + راوية .

سوف نركز خاصة على وظيفة واحدة لصحراء من بين وظائفها المتعددة داخل
النص ، نركز على وظيفة السرد .

إن الصحراء تمتاز برؤية سردية موضوع سردها حامد ، وهو يمشي فوقها .

" دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري " (5).

فهو يرتبط بها ارتباطا عضويا ، وكأنها تحس بذلك فتقول عن حامد :

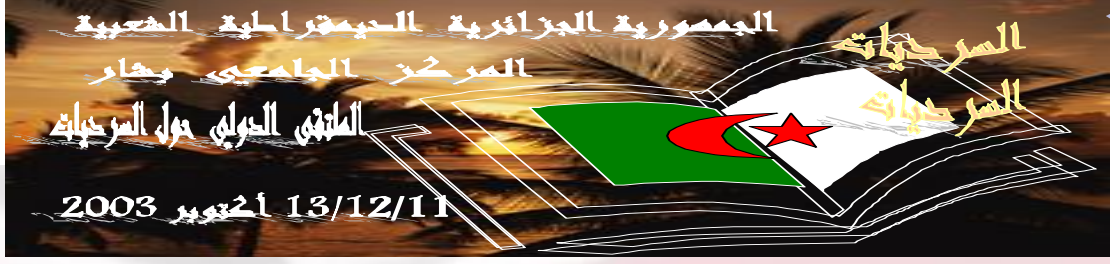
" قال إنه يطلب جبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني " (6).

" دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري " .

إن سرد الصحراء ينحصر في بداية الأمر حول حامد وهو يتجه نحو الجنوب ، نحو

المصير المجهول ، فهي تلاحظ ، تسجل بدقة متناهية، قريبة من الموضوع حتى كادت أن
تلتحم به وتلتصق به في بعض الأحيان .

" وخيّل إليّ أن قدميه غرستا في صدري كجذعي شجرة لا تقتلع " (7).



ولكن سرعان ما يتوسع الفضاء السردي للصحراء ليشمل حامد وجندي العدو .
وذلك ابتداء من الصفحة 50

"كانا (حامد والعدو) في ذلك الخلاء المترامي لأطراف جالسين كشبحين .." (8).

ولكن حركية الصحراء التعبيرية لم تتوقف عن حدود الإبلاغ والأخبار والوصف وإطلاع المتلقي عما يفعل حامد وما يقوله في هذا الفضاء مترامي الأطراف ، بل تتحول إلى شخصية تشارك في الأحداث وتساعد حامد على قهر جندي العدو : " وفجأة صار أمامي تماما فدفعتني الأرض دفعا إلى فوق ووقعنا معا " (9).

إن الصحراء شخصية راوية ثانوية في الأحداث ، وبالتالي فهي راوية ضمنية في الراوية . فهي تتابع كل حركات شخصية حامد ولمدة ليلة كاملة . وخطوة خطوة منذ أن غادر البيت واتجه نحو الجنوب . فهي تكشف عما سكت حامد :

- انحرافه عن الطريق الصحيح .

- تكسير الساعة ورمي ما تبقى منها في الرمال .

- لقاءه مع جندي العدو ومواجهته له .

إن كل شيء في " ما تبقى لكم " يتحرك ، يتحدث ، وينمو مع نمو وتطور عقد الحدث وتأزمه . لا نستثني من هذه القاعدة المتحركة ومن هذا الفضاء الحي ، الثوري ، الديناميكي إلا شخصية زكريا ، فهو شخصية سالبة وسلبية ، شبه ميتة منذ البداية ، فهو غائب عن قول ، وأن المتلقي لا يكشفه ولا يسمعه إلا من خلال صوت ورؤية حامد ومريم .

حامد يكشف زكريا خائنا للمقاومة .

مريم تكشف زكريا خائنا للمجتمع .



زكريا ، موضوع سرد حامد ، فهو مرفوض ، وبالتالي يشكل بؤرة حديث الرفض

إن البنية السردية منذ البداية أفصحت عن مدلولها اتجاه زكريا الذي اقترن اسمه في حديث حامد بالقرود ، الكلب ، التنن ، الخائن .

وأخيرا ، رأينا من خلال مقاربتنا لهذه البنية السردية كيف أن كل فضاء الرواية ومكوناتها المختلفة من لغة و شخصيات راوية والصانعة لهذه اللغة ، التحمت للكشف عن الموقف الاجتماعي ، النفسي والسياسي الواحد .

وما تعدد الأصوات إلا ضرورة اقتضتها طبيعة الموقف المتشابك المعقد . تحركت كلها لتوحيد الموقف الناتج عن خيانة متعددة الأبعاد الاجتماعية والسياسية . إن الفضاء الروائي ، في ظل التعددية السردية ظل مرتبطا بمجموعة من التيمات والتي تشكل البنية الدلالية العميقة للنص : الأرض - الخيانة - الشرف - الرفض - التحرر من الزمن والمكان السلبيين .

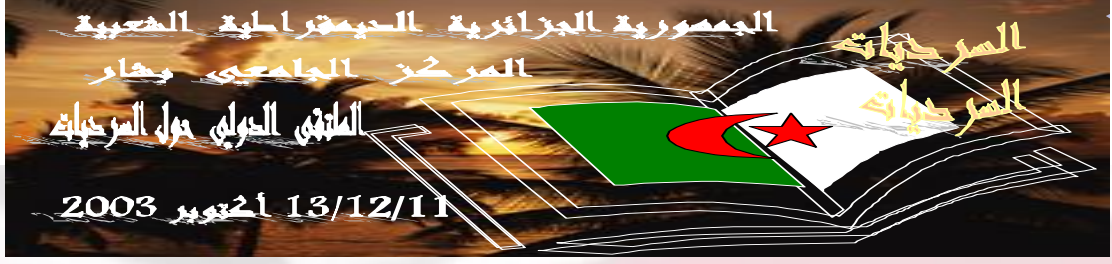
ومن أجل قول هذه التيمات اختار غسان كنفاني نظاما سرديا خاصا يقوم على التقاطع والتشابك والتناوب بدون انقطاع ، تارة في انسجام وتارة في فوضى كبيرة .

فالخطاب السردى جاء بالصورة التالية :

هو (الغائب) + أنا (حامد) + أنا (مريم) + أنا (الصحراء) ، إن هذه النقلة من ضمير إلى آخر ، ومن صوت إلى آخر ، ومن مستوى خطابي إلى آخر ، يكشف جليا عن فوضى شكلية قد ترهق القارئ في تتبعها .

فبرغم أن غسان كنفاني اعتمد تقنية كرافيكية خاصة من أجل التمييز بين

الأصوات والمستويات كما يوضح ذلك في المقدمة :



"... ولذلك السبب لجأت إلى اقتراح مطروق لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال ، والتي تحدث عادة دون تمهيد ، وذلك عن طريق تغيير حجم الحروف عند النقطة المعينة " .

ولكن لم يسلم النص من التعقيدات والصعوبات والغموض في متابعة الأصوات وتحديد المستويات .

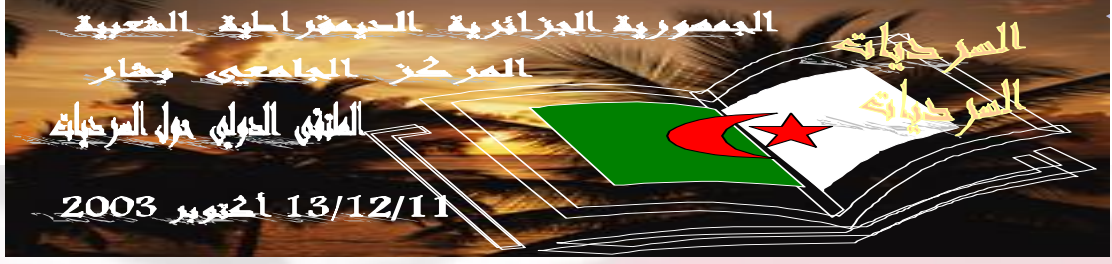
غسان كنفاني كان واعيا بهذا الإشكال ، ومدركا لأبعاده الفنية الغامضة ، حاول منذ البداية تنبيه قارئه :

"إن الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل ، هي صعوبة معترف بها ، ولكن لا مناص منها أيضا إذا كان لا بد أن تقول الرواية ما اعتزمت قوله دفعة واحدة" .
الرواة يتحركون في فضاء النص بحرية مطلقة ، يتسابقون من أجل الكلمة دون مقدمات . وفي كثير من الأحيان دون سماح للآخر بتكملة وإتمام خطابه . هذا ما أعطى النص مسحة من التنافس والازدحام الصوتي وكأن الكل ، أراد أن يقول كل شيء دفعة واحدة.

وهذا بدون شك راجع إلى طبيعة الرسالة الثورية وخطاب الرفض الذي أراد غسان كنفاني بثه من خلال هذا العمل الروائي .

لقد حطم غسان كنفاني الشكل السردى الجاهز بتفتيت البنية السردية وتقطيعها من الداخل إلى فواصل متداخلة قد يصعب فصلها عن بعضها البعض وتحديد هويتها السردية منذ البداية ، أو من قراءة سطحية .

إن "ما تبقى لكم" وان اعتبرها بعض النقاد غامضة ، فهي لا تقر أ لجلب النوم وملء الفراغ ، بل تتطلب قراءة جادة ومجيدة ، قراءة داخلية باطنية ، تفتيتية شاملة ، وقدرة فكرية ولغوية معتبرة ، ونفسا قرائيا طويلا .



وبرغم هذا الغموض ، وبرغم الفوضى والاختلافات الصوتية فإن النص يمتاز بوحدة عضوية متينة ، والجزء لا يكتسب وجوديته الدلالية إلا في إطار الكل . فكل مسار لشخصية لا يتحقق ولا يستقيم اتجاهه إلا بوجود شخصية أخرى منسجمة معه أو متناقضة .

إن رواية "ما تبقى لكم" تمتاز بنيتها الدلالية والشكلية برؤيا متمردة . تمردت على الشكل السردى الجاهز والمعتاد وعلى الصياغات الروائية المعتادة والمتوارثة . كما تمردت على الواقع الاجتماعى النفسى والسياسى والمهزوم والذي سلب الأبطال حقهم في الحياة الشريفة .

إن "ما تبقى لكم" رواية الصرخة ضد الخيانة وصرخة من أجل الأرض والشرف والحرية . أصوات متعددة لخطاب واحد : فلسطين.

الهوامش :

غسان كنفاني : ماتبقى لكم . الطبعة الثانية ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت

، سنة 1980

Figures Ed Seuil Paris - نسبة إلى الباحث والناقد جيراد جنيت

وكتابه الشهير : 1972

1- ما تبقى لكم : ص 18

2- ن م : ص 15

3- ن م : ص 13

4- ن م : ص 13



5- ن م : ص 20

6- ن م : ص 21

7- ن م : ص 40

8- ن م : ص 50

9- ن م : ص 48

د. عبد الحق زريوح : في أسس الكتابة القصصية التحويرية

جامعة تلمسان

تمثل القصة التحويرية القصة المقتبسة؛ ذلك أنّهما وجهان لعملة واحدة، لأنّهما تنشآن، في الأساس، على أرضية قائمة، في مكان ما وزمان ما، ويأتي استحضارهما للتلاؤم مع الحادث منسجما، من خلال تشابه الظروف في النصّ المعتمد أساسا، والظروف الأخرى التي يريد الكاتب التّنويه بها.



وإذا كانت القصة المقتبسة تحاول المحافظة على الشكل العام، مع محاولة لقلب بعض المفاهيم أو تعديلها، أو صبها في إطار يخدم البيئة والمجتمع والرؤية التي يطمح الكاتب إلى إبرازها، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى المقبوس منه صراحة. أما القصة التحويرية فإنها تُعفي نفسها من مهمة الإشارة إلى المبدع الأساس، والذي اعتمدت عليه بنسبة معينة، كما أنّ هذه القصة تنهج نهج موازاة العمل الأساس، وتقوم بصياغة مفهوم يشاكل المفهوم الأساسي، مبطلّة كلّ ما من شأنه أن يُبعد هذا المفهوم الأساس عن الواقع الاجتماعي في أهدافه وأغراضه، ومقربة هذا المفهوم من الواقع الاجتماعي في شرائحه الاجتماعية الموروثة أو الطارئة أو المستجدة. فالقصة التحويرية تأخذ الشكل ذاته، الذي بُني عليه العمل القصصي الأساسي، وتنطلق من النقطة ذاتها التي انطلق منها، وتسلّك السبيل ذاته، فيما تقوم بعملية إعادة الأصباغ والألوان للهيكل الأمّ، وإعادة إلى الوجود بشكل يتلاءم مع روح العصر والبيئة والمفاهيم الاجتماعية السائدة، وتستعير الأسلوب الذي تحرّاه العمل الأساس. وربما أخذت بعض التعبيرات والجمل كما وردت في النصّ الأساس، لذلك، فإنّ القصة التحويرية ليست هي القصة المسروقة أو المقتبسة، كما أنّها ليست عملاً إبداعياً متكاملًا من حيث البناء الفني، إلّا من حيث التحوير، فهي قد اعتمدت على الإبداع الأوّل، وصبّت إبداعاتها الثانوية فيه، وهنا، لا بدّ من طرح سؤال قد يكون مُحرّجا، وهو: ما قيمة هذا الإبداع الثانوي بالنسبة للإبداع الأساس؟ لكنّ هذا السؤال بهذا الشكل مُجحفٌ بحدّ ذاته، حيث عددنا أنّ هناك الإبداع الأساس، وإنّ الإبداع المنشأ بواسطته هو إبداع ثانوي، والأصحّ أن نطرح: ما قيمة كلّ من المبدعين إلى بعضهما أوّلا، وبالنسبة إلى الظروف الاجتماعية والحياتية والوجودية التي طرحها كلّ من العاملين ثانياً؟ وحقيقة الأمر، إنّ الحذر واجب في الحكم على هذا الطرح؛ ذلك أنّه لا بدّ من الثقة بوحدة



المواضيع المطروحة أولاً، إذ لا يمكن إلا أن يلتقي الإبداع بين مكان وآخر، وزمان وآخر، ومبدع وآخر أيضاً، حيث يبقى الفضل للجودة في الإبداع وكيفية بلوغها، وهذه مسألة فيها إخراج كذلك، تتكاتف مفاهيمها وأحكامها لتعظيم الرؤية والمعياري المعتمدين في الحكم، فهل مقياس الجودة هو الرؤية الفنية؟ أم أنه كامن خلف الرؤية الجمالية؟ أم أنه ناجم عن فهم للظروف الأولى التي أنشأت المبدع الأول والظروف الثانية التي أوحى بإنشاء الإبداع الثاني؟ وهل المضارعة في الأسلوب وتفوق اللاحق على السابق تمنح هذا الأخير جواز المرور اللازم، ليكسب هذا العمل الإبداعي الاحترام اللازم؟ إن هذه الأمور جميعاً وسواها: من طرح إيديولوجي أو فهم اجتماعي لطبيعة الأحداث، والمنظار الفردي الذي أوحى للفرد في الإقدام على هذا العمل، أو السلوك المتوازي لحياة الشخصية خلال زمنين متباينين، هما اللذان أوحيا للإبداع الثاني أن يظهر إلى الوجود، مع مراعاة كل هذه الأحكام والمفاهيم والرؤى يتبدى القياس الإبداعي في مراعاته الظروف الاجتماعية حكماً رشيداً، يتحرى الصدق؛ لأنه يمثل وحدة الهدف الإنساني الذي قام من أجله الإبداع أساساً، مع الانتباه إلى الغرض العام في رقيه نحو الأهمية، أو في تشرده نحو الضياع والانحلال، وهذا الحكم النهائي قد يكون حازماً في مواجهته للموضوع.

تقول " نفيسة محمد قنديل " في معرض قراءتها قصة " قمقم قرمقم "

لصاحبها

" عادل عبد الجبار " : >> المرأة- الحياة والموت، الجمال والقبح، القوة والضعف، الفتنة والذبول، وقد رأينا تعدد هذه الأوجه وتصاعدها واحدا وراء الآخر في هذه القصة، ثم انطفاءها الأخير الذي أخذ شكلاً من أشكال الموت هو التشيؤ والتجمد، ورأينا ذلك



في نهاية القصة حين تحوّلت المرأة إلى كرسي ثم إلى وهم. وكان الولد يحاول الإبقاء عليه بالخيال والحلم دون جدوى. وفي ختام تعليقنا على هذه القصة، نقول: " هناك تملك قدير لفكرة يلحّ عليها البناء ويُطوّرها من أوّل القصة حتّى نهايتها، ولكن يُعاب عليها أنّها عمل يمكن أن يُقرأ في أيّ مكان ولأيّ كاتب، ولا يُستدلّ من جوّها كلّها، إلّا فيما ندر،

على هوية كاتبها. وقد يرجع ذلك إلى عدّة عوامل، قد يكون منها: مزلق كثيرة تُوضع فيها القدم والقلم حين يُحاولان مزيدا من التّعيين وخصوصية التّجسيد للمكان والزّمان الخاصّين، أو احتمال آخر هو انفلات زمننا الخاصّ من وعي كتابنا لابتعادنا عن الملامسة الحيّة له بقراءات منبهرة بالتّشكيل أكثر من أيّ شيء آخر، وهذا يفتح علينا هذه الإشكالية ويُجدّد سؤالنا ملحّا وهو: إلى أيّ مدى يمكن أن يكون لقراءات الاستلاب تأثير

على الشّخصية العربية المبدعة؟ هل يمكن أن يمكن أن يكون هناك استلاب كامل يوصلنا عن تعيّننا في المكان والزّمان، ويغرب طاقاتنا الروحية الخاصّة وإشكالاتنا العينية، أم تفلت كلّ موهبة بالضرّورة من الاستلاب الكامل، وتعطي ثمرها الخاصّ حين تبدأ في الكتاب - أي حين تبدأ لحظة حميمة هي محصّلة وعمر وأرض وهواء وسماء محدّدين >>³⁰. نعم، إنّ هذه الإشكالية في القصة القصيرة قادمة من كون هذه القصة نتيجة استلاب لقراءات خاصّة قام بها الكاتب. وقد أسهمت، إلى حدّ بعيد، في تغريب الإبداع الأدبي، متجاوزة فيه حدود الزّمان والمكان.

الطليلة الأدبية: ع7، س5: تموز 1979، ص28. وانظر: محمد، حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية،³⁰



فقصة " عادل عبد الجبار " جاءت تصنيعا منفلتا من الواقع، ومرتبطا بالتراكمات الذهنية المتأثرة بمعطيات أدبية، يمكن أن تكون بنت ظروفها وبيئتها، إلا أنها بين يدي " عادل عبد الجبار " قد فقدت هذه الميزة الأساس، وتحوّلت إلى جسد خيالي، يعيش بلا زمان أو مكان، والرؤية ضامرة من خلالها، نظرا لعملاقة العمل الإبداعي الأساس.

ولكن، ما هو العمل الذي اعتمده عمل " قمقم قرمقم "؟ وماذا يُفيد اعتماد عمل إبداعي على عمل إبداعي آخر، أقوى منه بطبيعة الحال؟ غير أن السؤال الأهم هو: هل تسمح تراكمات ذهنية معيّنة في خلق فعل إبداعي، له القدرة على معايشة الواقع، وبلورة مفهوم واضح من خلال رؤية معتبرة في الحقل الاجتماعي على الأقل؟ هذه التساؤلات وغيرها مما لم يُطرح، تستمد وجودها لا من غرض الإدانة، حيث إننا نقتنع جميعا بوحدة التراث الإنساني أولا، وبأن القصة في مفهومها الفني ومصطلحها التقدي ما تزال تعتمد على الأدب السابق الصائغ لمثل هذا الجنس الأدبي في الغرب. وإذا كانت الإدانة غير واردة بأيّة حال، فإن الذي يجب أن يُطرح، وأن يكون مفهوما بوضوح لدينا هو: هل استطاع المبدع الجديد ليس من مضارعة المبدع الأساس، وإنما أن يوحد في التجربة، وأن يجعلها تعيش في غير تربتها الأساس، متأقلمة مع الواقع الجديد؟

وتأتي نهاية قصة " كلاي " للقصص " باتريك وايت " ³¹ متكيفة مع التشيؤ الذي وصلت إليه قصة " قمقم قرمقم "؛ فهذا هي الطاولة ترشح دما، والخذاء اليابس الذي ليس له وجود، يتحوّل بين يدي " كلاي " إلى وجود متشئ: " لقد

الآداب الأجنبية: 1ع، 6: تموز 1979. وانظر: رياض عصمت، دراسة في القصة السورية الحديثة، ³¹ دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01: 1979، صص 45-56.



كان دم قليل يسيل من ساق الطاولة. وذلك الحذاء العتيق، فقد كان " كلاي " ممدداً وهو يُمسك بحذاء أبيض.

وأنت:

- إنني لم أرَ قطّ حذاء، فبين كافة الأشياء التي وضعتها في الغرفة لم يكن هنالك حذاء. ولكن " كلاي " كان ممدداً وهو يُمسك بذلك الحذاء اليابس.

وصرحت " مارج ":

-إنني لا أصدّق.

وذلك، لأنّ كلّ امرئٍ يعرف أنّ ما لا يكون حتّى عندما يكون " إنّ " كلاي " لم يدهش عندما عرف عدمية الأشياء التي يتخيّل وجودها، وعندما تُصبح في الحياة والواقع أشياء لا نبض للحياة فيها، لكنّها تُستخدم كوسائل للحياة، وكذلك فإنّ بطل " عادل عبد الجبّار " لم يندهش، بل استمرّ مع التّخيّل على الواقع، مع يقينه بعدم صحّة هذا التّخيّل: >> لقد بدأ الدّفء في الجسد الذي يشاركني الرّقص يتلاشى بالتدرّج ولم أكثرث لهذه الحقيقة في البداية، غير أنّ البرد في الجسد الرّاقص أمامي أصبح لا يُطاق.. وفتحت عيني ونظرت إليه، فوجدت أنّ بين يدي كرسيًا، وليس المرأة الجميلة البرّاقة الثّياب التي عشقتها، والغريب أنّي لم أدهش لذلك، بل واصلت دوراني بنفس انغماسي السّابق، وأغمضت عيني مصرّاً على الرّقص لذلك <<³². مع ملاحظة نسوقها، وهي تعثرّ التعبير في قصّة " قمقم قرمقم "، وانفتاحه وسيولته في قصّة " كلاي ".

إنّ البطل في قصّة " كلاي " و " قمقم قرمقم " يُعاني من مشكلة لم يصنعها بيديه، بل إنّهُ اندفع فيها، دون أن يملك شيئاً من أدوات المواجهة، فالبطل يمنح المشكلة كالإسم تماماً، بل هي مشكلة الإسم ذاته؛ ذلك الإسم الذي يتذرّع



البطل بالصبر كثيرا حين يتلفظ فيه، ويخجل من طرحه أمام الآخرين، حتى إن بينه وبين نفسه كثيرا ما تساءل عن معنى التسمية، كما يتساءل بمرارة، لماذا اختار الأب أو الجد هذه التسمية؟ وحين يعجز البطل عن تفسير مقبول، يريح به ضميره، يسترسل في بحر التأمّلات المتشترقة على ذاتها، فيبهت من العجز الحاصل له، ويندمج في موقف الخسران الجادّ، ليجد نفسه على الضفة الأخرى من الموقف العملي، ونعني به الموقف السلبي: >> لا بدّ أنّه يعرفني،.. هكذا تخيلت.. وإلّا لماذا هذه الانحناءة مع الابتسامة الودود؟.. تُرى هل يعرف اسمي؟.. أرجو ألاّ يعرفه.. " قرمقم .." لو أعرف فقط ما إذا كان للاسم معنى.. حينئذ سيكون بإمكانني أن أفسره لهم بشيء من الفخر.. سأذكر شيئا عن مزايا الأسماء الغربية.. ويتحوّل الأمر

إلى مناقشة حادة.. لكن " قرمقم " كلمة لا معنى لها، فكيف يتسنّى لك أن تُدافع عن شيء لا معنى له؟..<< (قصة " قرمقم قرمقم " / عادل عبد الجبار) .

إذن، فالمشكلة مع هذا الاسم الذي لا يمكن معرفة سبب انسياحه على هذه الكينونة الجسدية، والذي يُبدي البطل حياله عجزا واضحا، إذا رغب في مسايرة الآخرين، إنّه الاسم المبهم، أو الاسم الذي لا معنى له، يلتصق بهذا الجسد، فيصبح الإنسان غريبا

عن الآخرين، لأنّ كلّ خلاف للآخرين يشكّل وضعا شاذّا، حتى في التسمية. وإذا كان البطل ذاته يستغرب أن يحمل مثل هذا الاسم، المشكلة، فكيف لا يستغرب الآخرون؟ إنّها المشكلة التي تبعد الإنسان عن الآخرين، وتجعله عاجزا عن فهم وإفهام هذا الاسم للناس، ويلقى العناء الكبير من أجل ذلك: >> وهكذا ظلّ الأولاد يضربون " كلاي " ضربا شديدا، ويسألونه لم أطلق عليه والده هذا الاسم، وهو لا يستطيع أن يجيبهم، إذ كيف تستطيع أن تفعل ذلك حتى لو عرفت



الجواب. ومرّت بعض اللحظات المريرة عليه؛ فقد طاردوه ذات يوم بجذاء امرأة عتيق ملقى في الطريق، فجرى سريعا كالبرق، ولكنه قصر أخيرا، فأمسكوا به عند زاوية شارع " بلانت "، حيث وُلِد وعاش، وانهلوا عليه بكعب الحذاء العتيق الذي لن ينساه ما بقي على قيد الحياة. ثمّ، وحين دخل إلى حديقة البيت المائل، وضاع بين الفواصل الخشبية الشبكية المتداخلة وأوبار نبات الهليون، بكى قليلا للاختلاف الذي أحسّ به عن الآخرين << (قصة " كلاي " - باتريك وايت). إنّه ضريبة التميّز، لكن هذا التميّز ليس من فعل البطل، بل إنّه نتيجة أفعاله الانعكاسية بالاسم الحدث. وإذ يحاول البطل الانكفاء على ذاته، فإنّه لا يجد وسيلة تُخلّصه من مواجهة الآخرين، وتبقى المشكلة قائمة على التواجد في كلّ يوم، وكلّ لحظة، ويبقى العجز عن التّواصل مع الآخرين مستمرا طيلة وجود المشكلة، التي لا يملك البطل شيئا في مواجهتها.

ويحاول البطل الخروج من التّشّتت، فيستجمع قواه لإمكانية المواجهة مع الآخرين، مبتدئا بالأقربين، لكن هؤلاء المقربين يخذلونه في آخر المطاف، فيتمركز الفعل على ذاته، تاركا أثر الندوب على الحقيقة المرعبة التي يواجهها البطل: >> ثمّ صاحت بأعلى صوتها، وهي تلطم وتشدّ وجنتيها المبللتين الرّماديتين: -ماذا تريد أن تفعل بي؟

وأضافت: - لم يتبادر إلى ذهني أن عندي إنسانا عجيبا <<. لم يفعل " كلاي " شيئا، غير أن ظلّ واقفا، وتلقّى الصّفعات التي وجهها صوتها إليه، وبدا كما لو أنّ شخصا ما أمسك بعصا ورسم دائرة من حوله وهو في مركزها، ولم يعد هنالك ما يمكن قوله << (قصة " كلاي " - باتريك وايت). إنّد هذا العجز عن التّواصل يلاقي القدر ذاته في تحمّل المسؤولية في قصة " عادل عبد الجبار "، ولا يستطيع البطل فيما لو تمكّن من تغيير المشكلة اسمه، من أن



يصبح صاحب قدرة على التواصل: >> وما العمل إذن؟ لا شيء. >>
مشكلتك " قرمقم " وحتى إذ نجحت في الحصول على اسم جديد، فإنك ستظل
قرمقما رغم كل شيء <<
(قمقم قرمقم – عادل عبد الجبار)

في حماة الانفعال في التثبيؤ والاندماج فيه، يطفو على السطح من نسغ
الداخل زبد المعاناة والتوق إلى الجنس الآخر، والرغبة جميعها تتوجه، نحو شعور
البهجة، فيندحر الصمت، وتصير الأشياء حية بعدما كانت ميتة، ويندفع البطل إلى
لقائها في طقس احتفالي، عاشقا لدرجة الذوبان، فتغلي الآمال في الصدر: >>
قالت وهي تنزل عن زاوية المكتب، وتشدّ عليها كنزها التي ارتفعت إلى الأعلى:
- سأتركك الآن.

لاحظ هذا كل زملائه تقريبا، ولكنهم جميعا، وبما يتمتعون به من احتشام، تحببوا
اتخاذ حكم مسموع على هذا الوضع، الخصوصي <<. (قصة " كلاي " –
باتريك وايت)

وهذا الموقف السلوكي الفردي الذي يتجاوز الآخرين، ليفصح عما في
الداخل، فيندفع بقوة إلى الوجود، بعدما أن كان يعيش مرهقا بالضوابط
الاجتماعية: " إذا كان على المرأة أن ترقص كما يحلو لها، فلا بد أن تمتلك القدرة
على تحريك ساقها، بحرية.. وأوشكت أن أقول ذلك، لكنني اكتشفت أن شيئا
غريبا قد حدث أثناء انهماكي في محاولة استيعاب ما يجري.. لقد أصبح المكان
خاليا إلا منا نحن الرجال الستة والمرأة، واختفت الكراسي والمناضد الأخرى أيضا،
واصطبغت حلبة الرقص بلون أزرق سمائي ممتد إلى ما لا نهاية. (قصة قمقم قرمقم
– عادل عبد الجبار)



لقد عرضنا لكثير من الخيوط المشتركة بين القصّتين، سواء في الدوافع والميول، أم في إطار الحلم والواقع، كما عرّجنا على بعض العلاقات المتنامية سلوكيا في القصّتين أيضا، كما أنّ بعض الرؤى النفسية والاجتماعية كانت متقاربة. وغرضي من هذا العمل، كان رغبة في بيان بعض السبل القائمة في القصة التحويرية، وذلك للاتّفاق على مستوى لها، لتقدير قيمتها. يقول الأستاذ حسام الخطيب: >> كانت الاستنتاجات التي توصلت إليها تدفعني باستمرار إلى اعتبار " في المنفى " مثلا كلاسيا للتأثير المباشر، ولم أرَ في ذلك ما يضير الكاتب أو الرواية، كما أنّني لم أعرض الموضوع على طريقة مكتشفي السرقات الأدبية، لأنني أصلا لا أنظر إليه هذه النظرة <<³³ . بينما يُبدي " موريس جانجي " رأيه بشكل موارب، فهو يعترف بلقاء العاملين الروائيين في الإطار والشكل والرميز، ولكنّه لا يعدّ هذا تأثيرا؛ ذلك أنّ >> نقاط التشابه بين " في المنفى " و " القضية " إنّ وُجدت فهي لا تعدو أن تكون نقاط تشابه والتقاء في الطريقة والإطار فقط، وليس في هذا النوع من التأثير تقليل من شأن رواية " جورج سالم "، كما أنّه ليس أن يكسب الأديب التمساوي مجدا جديدا يُضاف إلى مجده في أنّه زعيم هذه الطريقة الرمزية الفريدة في الرواية بلا منازع. وأمّا في المضمون، فشتان بين الروائيتين، بل وشتان بين بطلي الروائيتين <<³⁴ .

³³ " في المنفى والمحاكمة " المعرفة، ع147، أيار1974. د. حسام الخطيب:³³
³⁴ موريس جانجي: " قراءة جديدة "، المعرفة، ع146، نيسان1974.³⁴



وبعد، فإنّ قصّة " باتريك وايت " قد عكست الظّروف المعيشية والاجتماعية في أستراليا، بينما نجد قصّة " عادل عبد الجبّار " قد قصّرت كثيرا في هذا المجال.

الرئيس